

”Motorpsykosens konstruksjon”

**- en tverrestetisk stilundersøkelse av Motorpsychos og Kim Hiorthøys
audiovisuelle uttrykk på albumene ”Timothy`s monster” og ”Blissard”.**

**Tverrestetisk masteroppgave i
kunsthistorie**

av Gjermund Ulvang Hagen

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo Høsten 2007

Forord

I prosessen med å skrive denne masteroppgaven er det noen enkeltpersoner som har vært av ekstra stor betydning for at prosjektet ble gjennomført. Jeg vil først og fremst takke veilederen min Espen Johnsen for den troen han har hatt på oppgaveprosjektet mitt, og alle de konstruktive tilbakemeldingene han har gitt meg underveis.

En stor takk går til Bjarne Oddvin Hagen for korrekturlesning og faglige gode råd.

Jeg vil spesielt takke min kjære Kjersti for stor tålmodighet, oppmuntrende ord og ikke minst suveren korrekturlesning og avgjørende hjelp i innspurten.

I slutfasen fikk jeg effektiv datahjelp fra Gjertrud Ulvang Hagen og Kjetil Aanesland, noe jeg virkelig takker dere varmt for.

Jeg vil også takke Bent Sæther fra Motorpsycho og Kim Hiorthøy for at de sa ja til å la seg intervju om tema som er relatert til oppgavens problemstillinger.

Sammendrag:

Bandet Motorpsycho fremstod på nittitallet som et av Norges mest innovative band. Gruppen har gjennom flere albumutgivelser vist en evne til utfordre seg selv og sitt publikum ved stadig å utforske nye musikalske farvann. Til tross for denne evnen til store variasjoner, har Motorpsycho med sine album og turnevirksomhet utviklet et særegent og identifiserbart "sound".

Siden 1993 har kunstneren Kim Hiorthøy designet coverne på bortimot alle Motorpsychos singler, ep'er og album. På denne måten forbindes Hiorthøys coverdesignuttrykk sterkt med bandets visuelle fremtoning og designprofil. Motorpsychos alternative og eksperimentelle musikalske uttrykk fikk gjennom Kim Hiorthøys platecoverdesign et likeverdig visuelt motstykke.

Det blir i denne oppgaven stilt spørsmål om det finnes uttrykksmessige fellestrekk og forbindelser mellom lydbildene i Motorpsychos musikk og Kim Hiorthøys coverdesign på albumutgivelsene "Timothy's monster" (1994) og "Blissard" (1996). Med inspirasjon fra Moores lyttemodell og analysemetode "The sound box" analyseres lydteksturene i et utvalg av Motorpsychos låter som er hentet fra disse to albumene.

Hiorthøys covere blir analysert med et metodisk grep inspirert av Nick de Villes observasjoner av platecoveres særtrekk som designobjekter. Metoden presenteres i boken *Album - classic sleeve design*. Kunsthistorikeren og designeren Nick de Ville hevder at platecovere ofte bærer preg av å være *komplekse* designobjekter med mange mulige meningskoder og tolkningsmuligheter fremfor å kunne karakteriseres som enkle og vulgære. Et annet typisk kjennetegn ved platecovere, er i følge De Ville at elementer fra kunstverdenens høykultur ofte blandes med populærkulturens kommersielle virkemidler. Med en tverrestetisk tilnærming til forskningsobjektene velger man å se Motorpsychos musikk og Kim Hiorthøys coverdesign i lys av de tre musikkretningene sekstitallets psykedelia, syttitallets progressiv rock og åtti- og nittitallets indie-rock. Det blir i denne undersøkelsen lagt ekstra stor vekt på å prøve å finne ut om det er et

samsvar i refereringen fra disse tre retningene i rockens historie på det musikalske og det visuelle plan. Ved å påvise parallelle historiske referanser i Motorpsychos og Hiorthøys uttrykk, prøver man å gi forklaringer på og oppnå en dypere helhetsforståelse for hvorfor de lydmessige og visuelle teksturene på ”Timothy`s monster” og ”Blissard” fremstår slik de gjør. Dette vil igjen kunne fortelle noe om hvordan den *audiovisuelle syntesen* som skaper ”motorpsykosen” i denne perioden av bandets og designerens karriere, ble konstruert.

Innhold:

1. Innledning	8
1.1 Kort presentasjon av oppgavens felt og forskningsobjekter	8
1.2 Presentasjon av problemstillinger	8
1.3 Teoretisk vinkling og metodebeskrivelse.....	10
1.4 Allan F. Moores analysemetode for å lese lydteksturer i rock	11
1.4.1 En definisjon av rockens "sound"	11
1.4.2 Studioinnspillingen som forskningsobjekt.....	12
1.4.3 Allan F. Moores lyttemodell "The sound box"	13
1.5 Nick de Villes observasjoner av platecovernes særtrekk	14
1.6 Den estetiske, audiovisuelle siden av rock - hva er gjort av forskning på feltet?	17
1.7 Hva er skrevet om platecovere?	18
1.8 Hva er skrevet om cd-cover-design?	19
1.9 Oppgavens struktur og oppbygging	20
Kapittel 2	21
2.1 Platecoverets designhistorie	21
2.1.1 Hvorfor beskrive platecoverets designhistoriske utvikling?	21
2.1.2 Platecoverdesignets første periode 1920-1960.....	21
2.1.3 Platecoveret som designobjekt går egne veier	23
2.1.4 Pop-stilen - tenåringsene kommer på banen	24
2.1.5 Sekstitallets kontemporære kunstscenes innflytelse på pop-design	25
2.1.6 Rocken blir til kunst.....	25
2.1.7 Psykedelia - det illustrerte platecoveret gjør comeback	26
2.1.8 Platecoverdesignets gullalder	27
2.1.9 Store ambisjoner og surrealistiske illustrasjoner	28
2.1.10 Punkens radikale "gjør det selv"-estetikk	28
2.1.11 Situasjonistenes "do it yourself"-estetikk	29
2.1.12 Postpunkens eklektiske nyskapninger	32
2.1.13 To retninger i engelsk postpunkdesign	33
2.1.14 Platecoverdesign innenfor amerikansk indierock	35
2.1.15 Den alternative rocken slår igjennom på det kommersielle marked	36
2.1.16 Platecoverdesign på nittitallet -	37
stilpluralisme, ny teknologi og nye sjangere	37
2.1.17 Post-apple/mac-stilen	38
2.2 Nyere platecover-design i CD-format	38
2.3 Platecoverdesign i fremtiden.....	41
Kapittel 3	43
3.1 Motorpsycho	43
3.2 Motorpsychos symbol og bandlogo	45
3.3 Beskrivelser av Motorpsychos tre stilperioder.....	45
3.4 Psychonauts	45
3.5 En kort presentasjon av Motorpsychos tre hovedmedlemmer i	46
3.5.1 Lederen med de store ideene og den store basslyden.....	46
3.5.2 Den energiske og allsidige trommeslageren	47
3.5.3 Den alternative gitarhelten	47
3.6 Motorpsychos assosierte medlemmer	48
3.7 Kim Hiorthøys coverdesign	48
3.8 Deathprod.....	52
3.9 Presentasjon av de to utvalgte forskningsobjektene.....	54
3.9.1 "Timothy's monster" (1994)	54
3.9.2 "Blissard" (1996)	55

Kapittel 4	58
4.1 Analyse av coverdesignet til de to albumene	58
4.2 Frontcoveret på "Timothys monster" ¹⁰⁸	58
4.3 "The supersonic scientist" ¹¹⁵	60
4.4 Bakkortet på "Timothy's monster"	61
4.5 Front-coveret på "Blissard" ¹¹⁸	62
4.6 Låttittelpresentasjonen av "Sinful, wind-borne" ¹¹⁹	63
4.7 Låttittelpresentasjonen av "The Nerve Tattoo" ¹²¹	64
4.8 Låttittelpresentasjonen av "True Middle" ¹²²	65
Kapittel 5	67
5.1 Analyse av Motorpsychos lydteksturer i utvalgte låter	67
5.2 "Feel" ¹²⁴	67
5.3 "Wearing your smell" ¹²⁵	68
5.4 "A shrug and a fistful" ¹²⁶	69
5.5 "Watersound" ¹²⁷	70
5.6 "The Wheel" ¹²⁸	70
5.7 "The Golden Core"	73
Låter fra "Blissard":	74
5.8 "Sinful, wind-borne" ¹³⁶	74
5.9 "The Nerve Tattoo" ¹³⁸	76
5.10 "True Middle" ¹⁴⁰	77
Kapittel 6	78
6.1 Samsvarende referering	78
6.2 Inspirasjon og referering fra psykedelia	78
6.2.1	78
6.2.2 Den psykedeliske rocken	78
6.2.3 "Supersonic scientists"	79
6.2.4 Hvem er Timothy?	82
6.2.5 Hiorthøys inspirasjonsforhold til psykedelia	83
6.3 Referanser og inspirasjon fra prog-rock	85
6.3.1	85
6.3.2 Den progressive rocken	85
6.3.3 Motorpsychos inspirasjonsforhold til progressiv rock	86
6.3.4 Hiorthøys inspirasjonsforhold til platecoverdesign innen den	88
6.3.5 Visuell kontinuitet i coverdesignet	89
6.3.6 Myteoppbyggende logobruk eller "branding"?	90
6.4 Referanser og inspirasjon hentet fra indie-rock	92
6.4.1	92
6.4.2 Den alternative rockens innflytelse på Motorpsycho	93
6.4.3 "Lo-fi"-estetikk og andre trekk fra indie-rock	94
6.4.4 Hiorthøys inspirasjonsforhold til platecoverdesign innen postpunk,	96
6.4.6 "Ute av fokus"-fotografier i indie-rockens platecoverdesign	98
6.4.7 Indie-rockens "tegneserie- og kosedyr"-estetikk	98
6.4.8 "Fanzine"-design blir platecoverdesign	99
6.4.9 "Post-apple mac" kontra Adobe photoshop	100
6.5 Reflekteres lydteksturene i coverdesignet?	101
6.5.1 Skildringer av Motorpsychos lydteksturer	101
6.5.2 "Audiovisuell vrenge"	103
6.4 Hiorthøys og Motorpsychos forhold til høy- og lavkultur	105
6.4.1 Hva er høyt og hva er lavt?	105
6.4.2 Anarkistiske kunstretningers innflytelse på "motorpsykosen"	106
6.4.3 Negasjonskunstens "stemme" i norsk rock	109
6.4.4 Albumet som rockens kunstverk	111
Kapittel 7	114
Konklusjon :	114
Kilder:	119

Bøker:	119
Intervjuer:	121
Internettkilder:	121
Oversikt over de musikk eksempene som omtales i oppgaven:	122

1. Innledning

1.1 Kort presentasjon av oppgavens felt og forskningsobjekter

Hensikten med denne oppgaven er å undersøke om det finnes uttrykksmessige fellestrekk og forbindelser mellom Motorpsychos musikk sine lydbilder og Kim Hiorthøys coverdesign på albumutgivelsene ”Timothy`s monster”(1994) og ”Blissard”(1996). Det vil først bli fortatt en analyse av covernes design og deretter av utvalgte låter fra albumene, hver for seg. Disse undersøkelsene vil danne et utgangspunkt for en sammenligning av Motorpsychos musikk og Hiorthøys coverdesign. I denne sammenligningen vil det bli gjort forsøk på å påvise bruk og kombinasjoner av historiske referanser og inspirasjonskilder. Med dette som grunnlag vil det bli søkt etter eksempler på samsvarende referering på det musikalske og visuelle plan, som sammen er med på å forme albumenes særegne audiovisuelle uttrykk.

I både Motorpsychos musikk og Kim Hiorthøys coverdesign vil det bli gjort forsøk på å påvise historiske referanser fra populærkulturen og kunstverdenens historiske utvikling. Det vil bli lagt spesiell vekt på å finne inspirasjonskilder fra platecovernes designhistorie, samt visuelle og musikalske elementer/virkemidler fra de tre retningene sekstitallets psykedelia, syttitallets progressive rock og åtti- og nittitallets indierock.

1.2 Presentasjon av problemstillinger

Det presenteres tre problemstillinger, der den første av disse er masteroppgavens hovedproblemstilling. Problemstillingene representerer tre metodiske parametere for min undersøkelse av Motorpsychos album og det audiovisuelle feltet de presenterer i form av musikk og Kim Hiorthøys coverdesign .

Hovedproblemstilling: I hvilken grad reflekterer og visualiserer Kim Hiorthøys coverdesign de musikalske lydteksturene i Motorpsychos to album ”Timothy`s monster” og ”Blissard”?

Det vil i denne masteroppgaven, med inspirasjon ifra Moores lyttemodell og analysemetode “The sound box”, bli gjort forsøk på analysere lydteksturene i et utvalg av låter som er hentet fra de to albumene “Timothy`s monster” og “Blissard“, utgitt i 1994 og 1996.

Det sees som en viktig forutsetning først å kunne *definere lydstrukturene* i Motorpsychos musikk, for deretter å kunne se etter mulige forbindelser og eventuelle fellestrekk med *de visuelle strukturene* i Kim Hiorthøys coverdesign.

Underproblemstilling 1: I hvilken grad og på hvilke måter, kan man påvise inspirasjon fra de tre musikkretningene sekstitallets psykedelia, syttitallets progressiv rock og åtti- og nittitallets indie-rock i Motorpsychos musikk og i Kim Hiorthøys coverdesign på de to albumene ”Timothy`s monster” og ”Blissard” ?

I perioden 1994-1996 synes Motorpsycho å være inspirert av sekstitallets psykedeliske rock, syttitallets tyngre progressive rock og åtti- og nittitallets alternative indie-rock. I denne oppgaven vil det, gjennom inspirasjon fra Moores lyttemodell og øvrig rockehistorisk kildemateriale, bli gjort en undersøkelse av hvorvidt inspirasjon og kunstneriske strategier fra disse musikalske retningene eksemplifiserer seg i Motorpsychos musikk og i Kim Hiorthøys coverdesign. Det vil bli lagt ekstra vekt på å prøve å finne ut om det er et samsvar i refereringen fra disse tre retningene i rockens historie på det musikalske og det visuelle plan. Ved eventuelt å kunne påvise parallelle historiske referanser i Motorpsychos og Hiorthøys uttrykk, vil man kunne gi forklaringer på og oppnå en dypere helhetsforståelse for hvorfor de lydmessige og visuelle teksturene på ”Timothy`s monster” og ”Blissard” fremstår slik de gjør. Dette vil igjen kunne fortelle noe om hvordan den *audiovisuelle syntesen* som skaper ”motorpsykosen” i denne perioden av bandets og designerens karriere, ble konstruert.

Underproblemstilling 2: På hvilken måte blandes høy- og lavkultur i Kim Hiorthøys coverdesign og i Motorpsychos musikalske uttrykk?

Kunsthistorikeren og designeren Nick de Ville hevder at platecovere ofte bærer preg av å være *komplekse* designobjekter med mange mulige meningskoder og tolkningsmuligheter, fremfor å kunne karakteriseres som *enkle*. Et annet typisk kjennetegn ved platecovere, er i

følge de Ville at elementer fra kunstverdenens høykultur ofte blandes med populærkulturens kommersielle virkemidler.¹ Med dette perspektivet som utgangspunkt, vil det bli forsøkt å påvise elementer fra høykultur (i form av virkemidler fra kunsthistorien og den kontemporære kunstscenen) og lavkultur (i form av virkemidler fra populærkulturen) og om disse eventuelt blandes i coverdesignet og musikken på albumene “Timothy’s monster” og “Blissard”.

1.3 Teoretisk vinkling og metodebeskrivelse

Denne oppgaven som omhandler både Motorpsychos musikk og Kim Hiorthøys coverdesign, vil ha en tverrestetisk profil. Det sees derfor som mest naturlig å støtte seg til litteratur og kildemateriell fra flere akademiske fagdisipliner. De mest påfallende fagfeltene denne oppgaven sorterer inn under, er slik jeg ser det populærmusikkanalyse/populærmusikkhistorie og designhistorie/kunsthistorie. Dette er en vurdering gjort ut fra oppgavens konkrete forskningsobjekter og problemstillinger.

I analysene av Motorpsychos musikk vil det ikke bli benyttet musikkteoretiske fremstillinger. Grunnen til dette er at de låtene som velges brukt som eksempler, ikke vil bli analysert så inngående at dette sees som nødvendig. Det er først og fremst *lydteksturene* det vil bli fokusert på.

Det som gjør denne oppgaven original, er at det gjøres en kunsthistorisk stilundersøkelse av Motorpsychos audiovisuelle uttrykk, sett i lys av populærmusikkens historie og dens tilhørende visuelle kultur, med en spesiell vektlegging på platecovernes designhistorie. Den visuelle delen av populærmusikkens historie har ofte røtter i og forbindelser til kunsthistoriske bevegelser, noe som vil bli forsøkt påvist i denne oppgavens undersøkelser. Å studere hvordan populærmusikk kan ha mulige forbindelser med det grafiske visuelle uttrykket man får presentert gjennom platecoverillustrasjon og design, er et relativt nytt felt innen norsk og internasjonal akademisk forskning. Det har gitt arbeidet med denne oppgaven en spesiell utfordring da det foreløpig ikke finnes så mye litteratur som omhandler dette audiovisuelle feltet.

En annen utfordring oppgaven har vært å finne kildemateriale som direkte omhandler

¹ Nick de Ville, *Album-classic sleeve design* (2003), 8.

Motorpsycho og Kim Hiorthøy. De er hver for seg kunstnere som slo igjennom på nittitallet, og det er derfor foreløpig ikke skrevet så mye om deres produksjon sett i et historisk perspektiv. Rockehistorikeren Willy B, som er hengiven fan av Motorpsycho, jobber riktignok med en biografi om gruppen, men den er foreløpig ikke utgitt. Man likevel hatt tilgang til en god del kildemateriale i form av intervjuer, anmeldelser og forskjellige omtaler av Motorpsycho. Stoff som omhandler deres plateutgivelser har vært til særlig stor hjelp. Enkelte opptak av intervjuer de har gitt på tv og radio, har også vært interessant kildemateriale.

Når det gjelder Kim Hiorthøy, er det blitt funnet en del informasjon gjennom hjemmesidene til gallerier han har tilknytning til, og dessuten funnet noen anmeldelser av hans utstillinger i kunstmagasiner. Det har også blitt foretatt egne intervjuer med Bent Sæther fra Motorpsycho og Kim Hiorthøy, der det til begge parter ble stilt spørsmål som berører oppgavens problemstillinger.

Det blir i oppgaveteksten vist til sitater fra egne og øvrige intervjuer hentet fra diverse aviser, magasiner og bøker.

1.4 Allan F. Moores analysemetode for å lese lydteksturer i rock

1.4.1 En definisjon av rockens ”sound”

Foreløpig er det skrevet og gitt ut atskillig flere bøker som omhandler populærmusikkens rent auditive side, enn hva som finnes av bøker om rockens mer visuelle aspekter.

En bok som hovedsaklig fokuserer på den auditive siden av rock, er Allan F. Moores *Rock: The Primary Text*. I undersøkelsene av Motorpsychos musikk vil Moores bok bli brukt som en viktig inspirasjonskilde for oppgavenst metodiske grep. Det som gjør *Rock: The Primary Text* til en egnet bok for denne oppgaven, er at den, som tittelen indikerer, hovedsaklig fokuserer på og teoretiserer stilretningen rock (fremfor andre av populærmusikkens sjangere) sin utvikling og musikalske kjennetegn. Rock er likevel en bred sjangerbetegnelse som innebefatter stadig flere nye underretninger, som ofte presenterer nye kombinasjoner av inspirasjonskilder.

Moore hevder i bokens andre kapittel at rocken har et stilmessig standardisert utgangspunkt i form av et lydbilde som ble formet av engelske ”beat”-grupper med sterk

inspirasjon fra svarte amerikanske artister i perioden 1963-1967.² Han viser blant annet til låter av The Beatles og The Rolling Stones som eksempler. Dette *rockesoundet* mener Moore er blitt stående for all ettertid som en referanse, men som siden slutten av sekstitallet stadig har fått utfordret og utvidet sine grenser gjennom musikalsk og lydmessig eksperimentering. Moore hevder at rocken på denne måten har gått gjennom forskjellige faser, der alle stadier har vært viktige for sjangerens utvikling. Enkelte retningers stilistiske trekk har både dødd ut og gjenoppstått i takt med endrende moter og teknologisk utvikling.³

1.4.2 Studioinnspillingen som forskningsobjekt

Moore redegjør for en viktig hovedforskjell på forskningsobjektene innen klassisk musikkanalyse og populærmusikkanalyse av rock. Innen tradisjonell musikkanalyse har man i de fleste tilfeller tatt utgangspunkt i nedskrevne musikkstykker, slik at notene har blitt det konkrete forskningsobjektet. Innen stilretningen rock, som sorterer under feltet populærmusikk, er svært mye av musikken i utgangspunktet ikke nedskrevet i form av noter, men derimot ofte *spilt inn* i platestudio. På denne måten blir *innspillingen* av musikkstykket det mest naturlige forskningsobjektet, ifølge Moore. Ved å fokusere på selve innspillingene, analyserer man ikke bare selve *fremføringen*, men også den lydmessige presentasjonen av musikkstykkene.

Ut i fra platestudioets teknologiske muligheter fremstår lydproduksjonen på en innspilt rockelåt ofte som en viktig del av selve komposisjonen som det bør taes ekstra hensyn til i en analyse.⁴ Videre hevder Moore at flersporsstudioet med muligheten for inndelig av lydbildet i stereo, ga artister og band i samarbeid med produsent og studioteknikere nye muligheter til å kontrollere de virtuelle konseptene av tid og rom på en innspilling.⁵

² Moore, Allan F. *Rock: the primary text* Ashgate, 2001 s 33.

³ Moore, Rock: *The primary text*, 119.

⁴ Moore, *Rock: The primary text*, 34.

⁵ Moore, *Rock: The primary text*, 120.

1.4.3 Allan F. Moores lyttemodell ”The sound box”

Allan F. Moore har i sin bok *Rock: The primary text* (2001) utviklet et eget analyseapparat for å kunne lese forskjellige *lydteksturer* i studioinnspilt rockemusikk. Han kaller dette analyseapparatet ”The sound box”. Forfatterens hovedfokus vektlegger rockens estetiske aspekt i form av hvordan *lytteren* persiperer og tolker musikkens *tekstur* som en sammensetning eller mønster av forskjellige identifiserbare og tilstedeværende *lydkilder*. Med denne lyttemodellen ønsker Moore å definere rockens forskjellige retninger og band sine lydteksturer i et historisk og estetisk perspektiv. Moore hevder at den musikalske tekturen i rock ofte er ensbetydende med *instrumentell klangfarge*.⁶

Noe som går igjen i Moores beskrivelser av de forskjellige musikalske teksturene, er bruken av ordet ”density”, eller på norsk *tetthet*. Dette er for å vise til i hvilken grad, og samtidig på hvilken måte, lydbildet på innspillingene (som formes i det han kaller ”The sound box”) er fylt med forskjellige lydkilder. Tilsvarende er det også en del lydteksturer som bærer preg av at områder i ”The sound box” ikke blir fylt ut, og som derfor kan sies å være lydteksturer preget av luftighet eller ”hull”.

Moore hevder videre at en innspillings lydtekstur kan plasseres i en ”sound box” som han beskriver som et virtuelt teksturisk rom, som man kan forestille seg som en abstrakt og tredimensjonal tv-skjerm.⁷ Det engelske ordet ”sound” kan i en musikalsk sammenheng på norsk bety både konkret lyd, eller et *identifiserbart lydbilde* som kjennetegner en stilretning eller et band. Moore beskriver videre hvordan man kan betrakte ”The sound box” fra flere perspektiver som viser forskjellige dimensjoner av den musikalske tekturen. Lydkildene har en horisontal plassering som bestemmes av hvor de er plassert mellom høyre og venstre side av stereolydbildet. En tilsvarende vertikal plassering avgjøres av hvilket frekvensområde lydbildene opererer innenfor.⁸ Det kan synes som den beste effekten av den virtuelle lydboksen oppnåes i en lyttesituasjon hvor man sitter foran et stereoanlegg med høyttalere på venstre og høyre side, eller bruker hodetelefoner. Moore hevder også at rockemusikk i de fleste tilfeller ønsker å fremstå med større eller mindre grad av musikalsk ”dybde”.⁹ Gjennom volumjusteringer av de forskjellige

⁶ Moore, *Rock: The primary text*, 33.

⁷ Moore, *Rock: The primary text*, 121.

⁸ Moore, *Rock: The primary text*, 121.

⁹ Moore, *Rock: The primary text*, 121.

studiosporene, og ikke minst ved bruk av teknologiske effekter, skapes denne tredimensjonale fornemmelsen av dybde i rockens lydbilder. Man deler derfor lydkildene inn i en teksturisk forgrunn, middelgrunn og bakgrunn. Denne dybdeillusjonen eksemplifiserer seg ved at man som lytter oppfatter enkelte lydkilder i den musikalske teksten på lengre avstand enn andre.¹⁰

Moore velger i noen av sine eksempler å se lydkilders egenart eller sammensetning som musikalske skildringer av følelsestilstander, metaforer og auditive eller tekstlige populærmusikkhistoriske referanser, gjerne hjulpet frem og forsterket av studioteknologiske hjelpemidler. Lydkildene i seg selv kan derfor være fulle av referanser, og den mulige *sammensetningen* av lydkilder som former en innspillings *lydtekstur*, kan gi nye tolkningsmuligheter for hva musikken vil formidle eller symbolisere. Dette viser etter min mening en fleksibilitet ved metoden som danner et godt forbilde for egne undersøkelser av Motorpsychos musikk.

Det er ukjent hvorvidt forfatteren David Gibson, som har skrevet læreboken for musikkproduksjon *The Art of mixing- a visual guide to recording, engineering and production*, kjenner Allan F. Moores teorier om "The sound box". De visuelle illustrasjonene som brukes gjennom Gibsons bok passer for øvrig etter min mening veldig godt til Moores beskrivelser av hvordan man kan forestille seg forskjellige lydbilders oppbygning i en tredimensjonal virtuell tv ("The sound-box") når man lytter på musikk. Det er derfor tatt med et par illustrasjoner fra denne boken som kan betraktes som gode forsøk, om enn ikke nødvendigvis så bevisste fra forfatterens side, på å visualisere "The sound box".¹¹

1.5 Nick de Villes observasjoner av platecovernes særtrekk

Boken *Album - classic sleeve design* (2003) er skrevet av Nick de Ville. Forfatteren er både designer, kunstner, kunstkritiker, kurator og akademiker, og har undervist på St. Martins School of Art i London. Som platecoverdesigner markerte han seg mest som Bryan Ferrys

¹⁰ Moore, *Rock: The primary text*, 121.

¹¹ Gibson, David *The art of mixing*, Mix books, 1997. Illustrasjon nr 23.

samarbeidspartner for Roxy Music's covere på første del av syttitallet.¹²

I boken *Album - classic sleeve design* blir platecoverdesignets historie fortalt med både tekst og bildeeksempler. Forfatteren tar for seg feltet grundig, der både plateselskaper og en rekke betydningsfulle coverdesignere samt forskjellige sjangere, blir presentert i kronologisk rekkefølge. Forfatteren forteller om hva som gjør platecoveret til et unikt medium for å kunne vise selvbevisste billedlige fremstillinger av estetiske verdier og interesser innenfor identifiserbare livsstiler, sub-kulturer og miljøer. Han mener at platecovere ofte har kunnet gjøre dette på en langt mer troverdig og spesifikk måte enn det "mainstream"-design har hatt muligheten til.¹³

Nick de Ville forteller også at platecoverdesign generelt har blitt sett på med et skjevt blikk av krefter innenfor kunstinstitusjoner og av designere innenfor andre felt. Dette kan igjen forklare noe av platecoveres tradisjonelt lave status innen akademisk forskning.

Det dårlige ryktet i finkulturelle kretser har ifølge De Ville gitt platecovere som designobjekter noen gjennomgående typiske særtrekk. Et av de tydeligste er at de ofte fremstår som *provoserende* i større eller mindre grad. På grunn av dette mener forfatteren at musikkdesign, som platecovere er en viktig del av, i stor grad har gått sine helt egne veier i forhold til samtidige retninger innen kunst og annen type design. Dette har igjen, ifølge de Ville, gitt platecovere en unik mulighet til å vise bredden innenfor det tjuende århundres populærkultur, der elementer av såkalt høykultur og lavkultur stadig inkorporeres i designet og ofte blandes.¹⁴ Ved å være fulle av budskap og meningskoder, gir platecoverne muligheter for flere tolkninger ut fra sin tvetydige karakter. På denne måten kan referanser fra populærkulturens historie og kunst- og designhistorien, samt mulige skildringer av følelsesmessige tilstander, ligge i et platecoverdesign.

De Ville mener at musikkdesign har vært med å skape mange moderne myter innen populærkulturen, og at mange kjente platecovere fremstår som populærkulturelle ikoner som folk assosierer med bestemte perioder. På grunn av dette kan platecoverne ha en sterk nostalgisk effekt.

Album - classic sleeve design viser ikke kun frontcoverne på de eksemplene som er trukket

¹² *Album-coveret til platen "Country life" var et resultat av dette samarbeidet, og var et veldig kontroversielt platecover når det kom ut. Det ble som en konsekvens av dette forbudt å selge i en del land.*

¹³ de Ville, *Album - classic sleeve design* 8.

frem, men også andre deler av de utvalgte coverne. Dette er det ifølge forfatteren, tatt særlig hensyn til hvis coverne fra designerens side er ment å bli sett i sammenheng med coverets øvrige deler. Det er verdt å nevne at Kim Hjortøy som eneste norske platecoverdesigner, er nevnt og sitert i boken sammen med en del av nittitallets sentrale coverkunstnere.

Boken til Nick de Ville er blitt brukt som kildemateriale til denne oppgaven, hvor den har fungert som en referansekilde for å kunne skille mest mulig presist mellom spesifikke stilretninger og historiske stadier innenfor platecoverdesign.

Utover dette er det forsøkt formet et teoretisk grep i analysen av Kim Hiorthøys coverkunst ut fra tre av de Villes innfallsvinkler, som han presenterer for å forstå hva platecovere skal eller kan uttrykke.

Det første hovedpunktet til de Ville er hvordan høykultur og lavkultur i platecoverdesign ofte blandes. Gjennom platecovernes designhistorie finnes det mange eksempler på referering til tidligere tiders kunstverk og stilarter, samt bruk av elementer fra den kontemporære samtidskunsten.

Det finnes også en del eksempler på at kunstnere har samarbeidet med og designet platecovere for band og artister, og på denne måten sammen formet et *audiovisuelt* uttrykk. Man kan derfor hevde at samarbeidet mellom Kim Hjortøy og Motorpsycho muligens føyer seg inn i denne rekken.

De Ville sitt andre holdepunkt er at platecovere på grunn av sin autonome rolle i designhistorien ofte har en *tvetydig karakter*. Derfor bør platecoverne ifølge forfatteren betraktes som komplekse designobjekter fulle av meningskoder, fremfor kun å bli sett på som enkle og vulgære.¹⁵

Den tredje innfallsvinkelen til Nick de Ville, er å se coverne som visuelle helheter der de andre elementene utover frontcoveret, som naturlig nok i de fleste tilfeller er det mest øyefallende, kan spille viktige roller for det totale platecoverdesignet.¹⁶

På grunn av oppgavens rammer og lengde vil det ikke være mulig å granske absolutt alle visuelle detaljer og deler av de to utvalgte Motorpsycho-albumenes coverdesign. Det har derfor blitt gjort et utvalg av covernes enkeltdeler som vil prøvd satt i relasjon til utvalgte

¹⁴ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 8.

¹⁵ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 8.

musikk eksempler. Mye av grunnen til at man støtter seg på de Ville sine teoretiske betraktninger og innfallsvinkler, er at hans bok synes å være den mest historisk grundige og designorienterte av de som omhandler feltet. Siden platecoverdesign på grunn av sin tradisjonelt lave status, i stor grad og med noen unntak har gått selvstendige veier i forhold til kunstinstitusjonen og annen design, har det vært problematisk å finne en rent kunsthistorisk eller designhistorisk innfallsvinkel som passer for dette materialet.

1.6 Den estetiske, audiovisuelle siden av rock - hva er gjort av forskning på feltet?

Rockens auditive og visuelle sider er en viktig del av det forrige århundres populærkultur. Innenfor akademisk forskning har feltet fått betydelig høyere status og vært i stor utvikling innenfor akademiske miljøer fra slutten av nittitallet og frem til i dag. Samtidig har det pågått store forandringer av idealene når det gjelder å finne de mest passende akademiske tilnærmingmåtene for forskningens analyseobjekter.

Multidisiplinære og samtidig tverrestetiske tilnærmingmåter har innenfor populærmusikkanalyse, erstattet mange tidligere forskningsmodeller, der man for eksempel har forsøkt å bruke tradisjonelle analysemetoder beregnet på klassisk musikk til å fortolke populærmusikk.

I de nyere interdisiplinære metodiske tilnærmingmåtene kombinerer man ofte elementer fra fagdisipliner som sosiologi, mediavitenskap, musikkvitenskap og kunsthistorie for å stille nye forskningsrelevante spørsmål. Forfattere som Allan More, Susan McClary, Simon Frith, Greil Marcus m.fl. har gjennom denne type tilnærmingmetoder vært banebrytende innenfor feltet populærmusikk.

En konsekvens av denne utviklingen er at det stadig åpnes for nye områder innenfor populærkulturen som det kan forskes videre på. Et eksempel på dette er forskning på rockens visuelle estetikk, som ofte fungerer sammen med rockens auditive side i et dynamisk samspill. Det er derfor grunn til å hevde at forskning på visuell populærkultur, som ofte blir omtalt som ”visual studies”, er et voksende forskningsfelt i internasjonale akademiske miljøer. Det synes som denne utviklingen har gitt platecoveret ny status som

¹⁶ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 9.

akademisk forskningsobjekt.

1.7 Hva er skrevet om platecovere?

Charlotte Rivers hevder i sin bok *CD-ART Innovation in CD Packaging Design* (2004) at album-covere er den formen for grafisk design som de aller fleste legger merke til og har et forhold til. På denne måten er platecovere en av få designgjenstander som den vanlige forbruker gir såpass stor oppmerksomhet. Hun påpeker samtidig at populærmusikk er det området innen kulturproduksjon som moderne mennesker i størst grad identifiserer med hendelser og perioder i deres liv og som de føler "tilhørighet" til.¹⁷

Det tok likevel lang tid før det etablerte designermiljøet var villig til å betrakte platecovere som noe annet enn direkte "kitsch", synonymt med dårlig smak. De første bøkene som ble gitt ut om feltet kom først på slutten av syttitallet og tidlig på åttitallet. De siste årene har det derimot blitt utgitt en rekke bøker om platecovere. Det synes som om dette fokuset på en av rockens mest betydelige visuelle uttrykksformer, delvis skyldes at rock som stil har vært en viktig del av motebildet de siste syv årene. I takt med at mp3-nedlasting har utfordret cd-markedet, har man også merket en ny interesse for nye og brukte vinylplater, hvor coveret ofte fremstår som en viktig del av produktet. En tredje faktor som jeg allerede har nevnt, er at tverrestetiske studier som behandler visuelle populærkulturelle fenomener, generelt har fått høyere akademisk status.

En egen større akademisk bok som hovedsaklig omhandler platecovere har ennå ikke kommet, men ut fra alle de andre bøkene som har blitt gitt ut om emnet de siste årene, er det nok bare et tidsspørsmål før den vil bli skrevet.

De fleste bøkene om platecovere er hovedsaklig billedbøker med kronologiske gjennomganger av platecovernes historie og visuelle utvikling. Noe som er typisk for disse bøkene er at de ofte kun gjengir albumenes frontcover. Eksempler på bøker av denne typen er *The greatest album covers of all time* (2005) av Miles, Scott og Morgan og *Classic rock covers* av Michael Ochs. Man har også sett som en tendens at det er blitt utgitt en del spesialbøker om emnet som tar for seg en bestemt sjanger eller et bestemt plateselskaps albumcovere.

¹⁷ Rivers, Charlotte *CD-ART - innovation in CD Packaging Design* Rotovision, 2003. s 10.

En bok som kan relateres til denne oppgavens forskningsobjekter, er *The Vinyl Catalouge*, som er en bokutgave av en utstilling av forskjellige platecovere laget av kunstnere. Boken viser at denne typen ”samarbeid” har foregått lenge og i mange forskjellige musikalske sjangere. Kjente kunstnere som Andy Warhol og Peter Blake står bak berømte platecovere til band som The Velvet Underground, The Rolling Stones og The Beatles.

1.8 Hva er skrevet om cd-cover-design?

Siden begynnelsen av nittitallet har cd-en vært verdens ledende salgbare musikkmedium. En informativ bok som omhandler moderne cd-coverdesign, er den allerede nevnte *CD-ART Innovation in CD Packaging Design* (2004) skrevet av Charlotte Rivers. Det som gjør hennes bok spesiell, er at den fokuserer på cd-formatets unike designmuligheter. Cd-platen har blitt kritisert for å ha et lite og standardisert coverformat, og at de visuelle opplevelsene man hadde i tidligere tiår med de betydelig større lp-coverne, ikke kan realiseres i samme grad gjennom cd-coverne. I boken blir forskjellige designfirmaer som jobber innenfor ulike plateselskaper og sjangere presentert. Boken belyser også cd-coveret i et historisk perspektiv. Det har likevel vært en utvikling som viser at designere stadig forsøker å lage mer spennende cd-covere innenfor formatets muligheter. Charlotte Rivers bok fokuserer på forskjellige designløsninger som er gjort med cd-formatet de siste årene, med utvalgte eksempler som viser en kreativ eksperimentering både i forhold til form og materialbruk. Mange av de designløsningene som trekkes frem går langt utover det standardiserte ”jewel case”-coverets begrensninger.

Et ”jewel case”-cover er formet som en plastboks med et innlagt stiftet hefte som kalles ”booklet”. Den første siden i ”booklet”-heftet, som fremstår som et lite hefte inne i jewel-case-coveret, utgjør i de fleste tilfeller frontcoveret. Selve cd-en er plassert inne i denne boksen. En viktig del av ”jewel case”-coveret er boksens bakside, som i de fleste tilfeller er et papirinnlegg klemt fast inne i det gjennomsiktige plastcoveret. Dette innlegget kalles cd-coverets bakkort.

Kim Hjortøy er representert i Rivers sin bok med coveret til Motorpsychos album ”Phanerothyme”(2001).

En annen bok som viser forskjellige former for cd-cover-design, er samlingen *Radical album cover art-sampler 3* (2003), skrevet og redigert av designfirmaet Intro. Denne boken

belyser mer rent visuelle løsninger på cd-coverets muligheter, og mange av de eksemplene det er vist til i denne boken, står frem som nyskapende ved å være annerledes enn det man kan velge å kalle "mainstream". I mange av coverne som er avbildet ser man båndet mellom moderne cd-design for elektronika-artister, samtidskunst-miljøet og subkulturer. Inspirasjon fra kunstretninger som pop-art og mer minimalistisk abstrakt kunst er merkbar. Samtidig presenteres utvalgte eksempler der coverdesignerne har benyttet virkemidler som visuell støy, databasert bildemanipulering, kolasjer og håndtegnede teknikker. Kim Hjortøy er også her representert i boken med coveret til soloalbumet "Melke" (2002, smalltown supersound) som han har designet selv.

Sonic (2004) er en bok med tydelig internasjonal profil som demonstrerer eksempler på innovativ ny platecoverdesign og som kan være til inspirasjon for andre platecoverdesignere. Det som er spesielt interessant med denne boken sett ut fra et norsk perspektiv, er at veldig mange av eksemplene som vises er laget av de norske platecoverdesignerne Martin Kvamme og Kim Hiorthøy. Dette illustrerer at norsk platecoverdesign på totusentallet er i verdensklasse og blir oppfattet som nyskapende av utenlandske designmiljøer.

1.9 Oppgavens struktur og oppbygging

Denne oppgaven er delt inn i sju kapitler. Det første er en generell innledning, der jeg har presentert oppgavens forskningsfelt og problemstillinger. I oppgavens andre kapittel har jeg valgt å inkludere en kort gjennomgang av platecoverdesignets historiske utvikling fra 1940 og frem til 1997. Oppgavens tredje kapittel inneholder hovedsakelig korte biografiske presentasjoner av Motorpsycho, Kim Hiorthøy og Helge Sten/Deathprod. Oppgavens forskningsobjekter blir også presentert her. I det fjerde kapittelet analyseres utvalgte deler av coverdesignet på de to albumene "Timothy's monster" og "Blissard". Det femte kapittelet er en analyse av utvalgte låter fra de samme plateutgivelsene. I oppgavens sjette og lengste kapittel drøftes resultatene fra det fjerde- og femte kapittelets undersøkelser. I dette kapittelet vil det bli presentert og diskutert forskjellige tolkningsmuligheter av Motorpsycho-albumenes musikk og coverdesign sett i lys av oppgavens problemstillinger. Det sjuende kapittelet er oppgavens avsluttende konklusjon.

Kapittel 2

2.1 Platecoverets designhistorie

2.1.1 Hvorfor beskrive platecoverets designhistoriske utvikling?

Dette kapittelet utgjør en kort gjennomgang av den historiske utviklingen av platecoveret som designobjekt fra begynnelsen av førtitallet og frem til 1997. Grunnen til dette er at det foreløpig er skrevet forholdsvis lite om platecoverdesign innenfor norske akademiske miljøer. Dette sees som nødvendig for å kunne presentere og stadfeste noen viktige historiske referansepunkter som senere vil bli brukt i denne oppgavens undersøkelser. Den historiske gjennomgangen er likevel i stor grad vinklet mot oppgavens konkrete forskningsobjekter og problemstillinger. Dette er gjort ved spesielt å vektlegge platecoverdesign innenfor stilretningene sekstitallets psykedelia, syttitallets prog-rock samt punk, postpunk og indierock på sytti-, åtti- og nittitallet. Enkelte andre stilperioder innenfor platecoverdesign som blir belyst i dette kapittelet, kan på andre måter relateres til Kim Hiorthøys platecoverdesignuttrykk. Lesere av oppgaven vil forhåpentligvis kunne nyte godt av den historiske gjennomgangen ved å få muligheten til å betrakte Hiorthøys coverkunst i et designhistorisk perspektiv.

Mot slutten av dette kapittelet vil det bli sett nærmere på unike sider ved cd-coveret som designobjekt. Dette har jeg valgt å inkludere blant annet for å kunne redegjøre for noen fagtekniske begreper, men også for å belyse hvordan platecoverdesign fremsto fra begynnelsen av nittitallet med cd-formatet som viktigste musikkmedium .

2.1.2 Platecoverdesignets første periode 1920-1960

De første platene som ble solgt på tju- og trettitallet var laget av skjellakk som i ettertid har blitt omtalt som ”steinkaker”. Coverne besto i de fleste tilfeller av et papiretui med en standardfarge. De tidlige coverne hadde ofte et stort hull i midten slik at man kunne se

plateselskapets *label* som var trykt på selve platen. På slutten av tjuetallet og utover på trettitallet utviklet det seg en tendens til at plateselskapenes logo ofte ble trykket på egne standardcovere som gradvis ble mer figurative.¹⁸

De første platecoverne med individuelle bildecovere oppstod i USA på begynnelsen av førtitallet. Colombia, som på denne tiden ble ledet av Edward Wallenstein, var det første plateselskapet som prøvde ut denne ideen, i tett samarbeid med designeren Alex Steinweiss. Det viste seg raskt at platene med egne bildecovere fikk ekstra oppmerksomhet, og de solgte betydelig mer enn de opprinnelige utgivelsene med enfargede standardomslag. De to andre store amerikanske plateselskapene Decca og RCA Victor, så seg nødt til å ta opp den samme trenden med individuelle bildecovere på sine utgivelser, innen de to påfølgende årene.¹⁹ Platecoverets rolle og ide som en viktig visuell ytre presentasjon av hver enkelt plateutgivelse, var dermed født. Et platecover var heretter mye mer enn bare et etui for å oppbevare det musikalske innholdet.

Senere på førtitallet utviklet Wallenstein hos Colombia "the cardboard sleeve" spesielt for LP-formatet til en annen nyvinning, nemlig vinylplaten.²⁰ Dette var den første utgaven av LP-cover med både front- og bakside. Når det gjaldt platecoverdesignere, var det mest vanlig at plateselskapene i denne perioden brukte folk som allerede jobbet "på huset". Coverdesign ble sett på som en forlengelse av håndverkkunnskapene til en trykker. Mange av covernes designere fra denne tiden er derfor ikke kreditert på coveret og fremstår som anonyme. Et unntak var plateselskapet Colombia som trykte coverdesignerens navn på selskapets fleste utgivelser. Platecoverne på førtitallet var først og fremst tegnede illustrasjoner og i mindre grad fotografier. Designerne var påvirket av en allerede eksisterende musikkdesign, men lot seg også inspirere av bokdesign og plakatdesign fra samme periode. Både figurative, symbolske og mer abstrakte motiver var å finne på denne tidens illustrerte platecovere. Et annet trekk som er typisk for denne tiden, var lek med typografiske former og skrifttyper. Disse ble ofte spredd utover coverne på en måte som skulle skildre rytmene i musikken, side om side med andre grafiske elementer.²¹

Man så allerede på siste del av førtitallet at musikkbransjen hadde utviklet forskjellige

¹⁸ de Ville, *Album - classic sleeve design*, s 18. Illustrasjon nr 24.

¹⁹ de Ville, *Album - classic sleeve design*, s 23.

²⁰ Illustrasjon nr 25.

²¹ Illustrasjon nr 26.

markante stiltrekk på platecoverne til periodens mest dominerende musikkretninger.

Platecoverne var på denne måten med på ytterlig å karakterisere og definere de eksisterende musikk sjangerne som fantes.²²

Til tross for et dominerende "mainstream"-publikum som viktigste kjøpegruppe, dukket det på førtitallet samtidig opp nye nisjeselskaper, som ga ut helt nye sjangere med mer eksperimentell og progressiv musikk. Moderne jazz var en av de nye sjangerne som ikke solgte mye, men som var desto mer viktig for utviklingen av platecoverdesign. Denne musikkstilens plateomslag på førti- og femtitallet er eksempler på den første "undergrunns"-estetikken vi kjenner innen platecoverdesign.

Egne jazzselskaper fra denne perioden, som Prestige, Blue Note, Atlantic og Pacific, benyttet i motsetning til andre samtidige plateselskap ofte svart/hvitt-fotografier på utgivelsen platecovere. Jazzens album-covere fikk sin "gullalder" på nittenfemtitallet. Virtuose og stilfulle platecovere ble laget for utgivelser på selskapet Blue Note, blant annet av Reid Miles.²³ Selv om man på første del av femtitallet så noen eksempler på tegnede illustrerte platecovere, ble farge fotografiet det mest vanlige å bruke som hovedmotiv på dette tiårets utgivelser. Dette grunnet seg mye i at den tekniske utviklingen forbedret den grafiske kvaliteten på fotografiene, og at fargebilder ble stadig mer vanlig. I tillegg ble fotoutstyret mer tilgjengelig og billigere.

Med utviklingen av fotografi-covere som standard, kom nye designere inn på banen. Stilen som var typisk for fotografi-platecovere særlig på siste halvdel av femtitallet, kalles "den uformelle" stilen og var i stor grad et amerikansk fenomen i form av å være skildringer av en ny og moderne livstil i et fredstidsamfunn. Med denne trenden oppstod de første plateutgivelsene med bilde av popgrupper på frontcoverne, og dette skulle vise seg å bli den mest typiske platecovervarianten for den nye popmusikken på første halvdel av sekstitallet.²⁴

2.1.3 Platecoveret som designobjekt går egne veier

På femtitallet og begynnelsen av sekstitallet var den vestlige verden preget av et

²² de Ville, *Album - classic sleeve design*, 44.

²³ Illustrasjon nr 27.

²⁴ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 49.

modernistisk, minimalistisk og strengt stiluttrykk innenfor det store designfeltet. Idealer fra den ”internasjonale stilen” som oppstod med Bauhaus-skolen, var en viktig innflytelsesfaktor og ble nå adoptert og virkeliggjort i USA. Målet var å oppnå en perfektjonering av form og funksjonalitet med ideen om ”den gode smak” som et utgangspunkt for god design. ”De nye rasjonalistene” med sitt nedstrippede uttrykk dominerte all design rundt 1960.²⁵

På femtitallet blir grafisk design utviklet i USA som et eget nytt felt. Magasiner og bokdesign blir preget av noen av de samme modernistiske og elegante tilnærmingmåtene man så innenfor andre designfelt. Men innen grafisk design forsøkte man å kombinere disse kvalitetene, noe man merket mest på layout og typografiske fonter, med en mer kommuniserende og leken stil.²⁶

Innenfor platecoverdesign var derimot ikke de nymodernistiske strømningene like merkbare som innenfor andre grafiske felt. Det kan være flere grunner til at idealet om den ”gode smak” innen design ikke nådde platecoverdesignfeltet i særlig stor grad. Platecoveret ble på denne tiden i størst grad betraktet som en innpakning og en reklame for et musikkprodukt og hadde derfor foreløpig ikke særlig høy status som designobjekt.

2.1.4 Pop-stilen - tenåringene kommer på banen

På første del av sekstitallet skulle platecoverne få en betydelig mer avgjørende rolle som grafisk medium ved utviklingen av en ny pop-stil som var spesielt rettet mot ungdom.²⁷

Denne pop-stilen hadde en egen type sensibilitet og karakter som utfordret de ellers dominerende modernistiske idealene som rådet innen design på begynnelsen av sekstitallet.

Det oppsto dermed for første gang en egen tenåringsmote i takt med at fenomenet massekultur blomstret opp i mange forskjellige varianter. Ungdommen ble fra nå av et symbol på kreativitet, kompromissløshet og radikalitet, med et sterkt ønske om å markere seg som egen gruppe og med musikken som sin viktigste uttrykksmåte. Pop-stilens nye

²⁵ Garner, Phillipe *Sixties design*, Taschen, 1964, 18.

²⁶ Raizman, David *History of modern design* Laurence King, 2003. S 253

²⁷ Illustrasjon nr 28.

designnuttrykk var preget av massemedia, forbrukersamfunnet og ungdommens egne moteretninger, som hele tiden var i konstant forandring.²⁸

2.1.5 Sekstitallets kontemporære kunstscenes innflytelse på pop-design

Pop-art var en retning innen kontemporær samtidskunst på sekstitallet, som hentet inspirasjon fra den nye populærkulturens reklamepregede pop-sensibilitet. Pop-art var på denne måten både en hyllest og ironisering av populærkulturen. Gjennom denne retningen oppsto det på sekstitallet en dialog mellom pop-design og pop-art, som startet en utveksling av høykulturens og lavkulturens visuelle virkemidler. Via pop-art kommer elementer av det som ble betraktet som høyverdig kunst inn i sekstitallets motedesignretninger. Man så i denne perioden en del eksempler på at viktige samtidskunstnere som Andy Warhol og Peter Blake, laget platecovere for periodedefinerende band som The Velvet Underground²⁹ og The Beatles. Denne ideen med at en kunstner fikk i oppgave å designe albumcovere var likevel ikke spesielt utbredt på sekstitallet.³⁰ Pop-art-retningens påvirkning på den moteriktige pop-stilens designprodukter, åpnet dørene for at også flere andre retninger innen moderne kunst nå ble tatt opp i pop-stilens varierende designuttrykk.

2.1.6 Rocken blir til kunst

Fra midten av sekstitallet oppstår det en ny bevissthet blant den nye generasjonens artister og publikum, ved at de danner en "motkultur" til foreldregenerasjonen. Rocken gikk dermed fra først og fremst å ha fungert som underholdnings- og dansemusikk, til å bli betraktet som en fullverdig kunstform og i første rekke lyttemusikk. Dette antydte en ny bevissthet hos periodens band og artister. Denne ble formidlet både gjennom mer eksperimentell musikk, reflekterte tekster og ikke minst en ny vektlegging av albumets oppbygging som helhet. Albumformatet ble dermed rockens viktigste medium. Platecoverets design ble fra nå av en viktig del av ideen om albumet som et helhetlig

²⁸ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 80.

²⁹ Illustrasjon nr 29.

³⁰ Andy Warhol som opprinnelig hadde vært reklameillustratør designet Velvet Underground sitt debutalbum "The Velvet underground and nico" (1967) ofte omtalt som banancoveret eller kun "Andy Warhol". Kunstneren Peter Blake designet coveret til The Beatles-albumet "St. Peppers lonely heart clubs band" (1967) som kan sees på som en da-da-inspirert og

kunstverk, som i beste fall skulle kunne skildre plateartistens musikalske og kunstneriske visjon. Sekstitallets band og artister fikk med disse forandringene større og større kunstnerisk frihet, et krav de også stilte til plateselskapene de var tilknyttet. Et nytt privilegium var også at plateartistene selv fikk godkjenne coverdesignet på sine egne plateutgivelser. Flere platecoverdesignerne valgte i denne perioden å bli selvstendige fremfor å være tilknyttet bestemte plateselskaper. Med denne trenden oppstod de første egne musikkdesignselskapene som for eksempel engelske Hipgnosis. Platecoverdesigneren stod fra nå av mer fritt til å kunne påta seg flere forskjellige oppdrag fra ulike plateselskaper.³¹

Pop-art og rocken på sekstitallet hadde det fellestrekket at de begge representerte kunst *utenfor* kunstinstitusjonene. Dette gjorde de gjennom å arrangere happenings, performance art, konserter samt formidle det billedlige gjennom plakater og ikke minst platecovere. De tok på denne måten sin kunst ut av galleri-rommene og fikk på denne måten formidlet sitt uttrykk til et større publikum. Pop-art og platecoverdesign stod derfor i en særposisjon til å kunne påvirke publikums tanker og holdninger.³²

2.1.7 Psykedelia - det illustrerte platecoveret gjør comeback

Den mest markante av flere nye alternative subkulturer på siste del av sekstitallet, var psykedeliabevegelsen mellom 1966 og 1969. Denne stilperioden innenfor musikk og pop-design har i ettertid som psykedeliabølgen, og var i utgangspunktet sterkt inspirert av eksperimentering med rusmiddelet LSD. Retningen var preget av kreativ innovasjon på flere kunstneriske felt siden tidsånden oppmuntret til nyskapning og eksperimentering. Man forsøkte i stor grad å skildre de opplevelsene og sanseinntrykkene man fikk i en beruset tilstand gjennom musikken og den visuelle kunsten. En viktig forandring for platecoverets designhistories utvikling, var at illustrerte platecovere gjorde et sterkt comeback gjennom psykedeliabølgen. Illustrasjoner ga nemlig den ultimate frihet for coverdesigneren til å nyansere og formidle visuelt de mulige meningskodene som lå i artistenes psykedeliske musikk. Samtidig var platecoverdesignet på mange av periodens

surrealistisk collage, som inneholder pop-stilens eldre og nåtidige helter og heltinner.

³¹ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 80 .

³² Raizman, *History of modern design*, 342 .

utgivelser ute etter å reflektere visuelt den psykedeliske rockemusikkens innovative og eksperimentelle lydbilder. Med dette revolusjonerte den psykedeliske kulturen platecovernes gjeldende idealer for design, men åpnet samtidig opp for mange nye kreative muligheter på feltet som ble utviklet i tiårene som fulgte.³³

Selve den psykedeliske stilen fremstod som svært original, til tross for at den hadde tydelige røtter innen flere retninger i den vestlige kunsthistorien, som art nouveau og surrealisme, ofte kombinert med elementer fra sekstitallsretningene opt-art³⁴ og pop-art. Samtidig var den visuelle delen av psykedelia inspirert av etniske kunstuttrykk hentet fra østlige kulturer. Ved hjelp av farger, kunsthistoriske referanser og visuelle effekter fikk tilskuerenes forestillingsevne flyte fritt i en kompleks grafikk som ofte var på grensen til å være uleselig.³⁴

Blant platecovere fra den psykedeliske perioden finnes det ifølge Nick de Ville en del amatørmessige arbeider, med dårlige fotografier og smakløse blandinger av stilretninger som ofte er preget av tidstypiske psykedeliske motiver. Likevel var denne eksperimenteringen preget av modighet og en ambisiøs ånd som produserte en del klassiske platecovere.

2.1.8 Platecoverdesignets gullalder

På begynnelsen av syttitallet opplever feltet platecoverdesign en kreativ "gullalder". Det var mye penger i musikkbransjen i denne perioden, og det ble lagt store økonomiske og håndverksmessige ressurser i periodens platecoverdesign. "Gatefold"-coveret, eller utbrettscoveret, ble for en periode standardformatet innenfor platebransjen, og det ga coverdesigneren større flater å utfolde seg på.

På grunn av den høye prioriteringen av musikkinnpakning, ble det laget mange nyskapende platecovere, der man lekte seg kreativt med formatets muligheter. Forskjellige effekter som spesielle utklippede mønstre eller bevegelige deler, samt forskjellige typer innlegg

³³ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 82.

³⁴ Retningen Opt-art ble lansert som stil gjennom en rekke kanvasser laget av Bridget Riley i 1964 og 1965. De fremstod som umiddelbare og dramatiske, og hadde ofte en sterkt manipulerende visuell effekt som ble tatt opp og utnyttet av designere. Plateselskapet Vertigo brukte fra 1969-1973 Opt-art som inspirasjon for deres "label"-symbol mellom 1969 og 1973. Dette symbolet ble kalt "the Vertigo swirl".

som klistremerker og plakater, er noen av virkemidlene som ble brukt.³⁵ Utviklingen mot stadig mer ekstravagante platecovere stoppet riktignok opp rundt 1973 på grunn av den internasjonale oljekrisens økonomiske konsekvenser i den vestlige verden.

2.1.9 Store ambisjoner og surrealistiske illustrasjoner

Den progressive rocken på første del av syttitallet hadde tydelige musikalske og visuelle røtter til sekstitallets psykedeliske rock. Prog-rockens platecovere fremstår derfor ofte som forskjellige former for figurativt illustrert surrealisme med mye detaljer.³⁶ På denne måten vises klare forbindelser til psykedeliacoverne på sekstitallet. Coverkunsten innen progrock sine to mest typiske temaer var illustrasjoner av fantasipregede drømmelandskaper ofte inspirert av ”fantasy” -litteratur som Tolkiens "Ringenes herre", og science fiction-inspirert futurisme, som ofte ble skildret som skremmende fremtidsvisjoner.³⁷ Innenfor prog-rockens album-illustrasjoner og designløsninger på første del av syttitallet samarbeidet sentrale band som Yes, Pink Floyd og Genesis tett med en fast illustratør eller designfirma fra album til album over en bestemt periode. En konsekvens av dette var at man gjennom visuelle koder, symboler og ofte særegne bandlogoer, så likheter og forbindelser fra et albumcover til det neste.³⁸ Bruken av visuelle koder ble et typisk stiltrekk for progrock og en tilhenger av et band innenfor sjangeren kunne dermed oppdage både tydelige og mer kryptiske visuelle detaljer som bandt gruppens albumutgivelser sammen. Denne visuelle kontinuiteten fra albumcover til albumcover skapte visuelle signaturer og en egen gjenkjennelig ”look” for flere av progrocksjangerens band.³⁹

2.1.10 Punkens radikale ”gjør det selv”-estetikk

Som stilretning kom punken som et opprør og motreaksjon mot musikkretningene og de kommersielle kreftene som dominerte musikkbransjen på midten av syttitallet. Rocken var

³⁴ Illustrasjon nr 30 og 31.

³⁵ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 119.

³⁶ Illustrasjon nr 32.

³⁷ Macan, *Edward Rocking the classics*, Oxford, 1997. S 60.

³⁸ Illustrasjon nr 33 og 34.

³⁹ Macan, *Rocking the classics*, 61.

på denne tiden blitt en etablert storindustri preget av superstjerner som for det meste laget lett tilgjengelig og radiovennelig musikk. Reaksjonen mot tingenes tilstand ble stilretningen punk som gjorde seg mest gjeldende som internasjonal bølge i den vestlige verden mellom 1976 og 1978.

Med inspirasjon fra den amerikanske protopunken,⁴⁰ sørget det britiske bandet The Sex Pistols for punkens internasjonale gjennombrudd, og gjorde dermed stilen til internasjonal mote innenfor rockemiljøene i den vestlige verden. Deres manager og stilarkitekt Malcolm McLaren som i 1975 drev klesbutikken "Sex" i London sammen med Vivienne Westwood, fikk ideen om å sette sammen bandet The Sex Pistols som "et kunstverk bestående av levende mennesker". Malcom McLaren hadde latt seg inspirere av den amerikanske protopunken, men hadde også bakgrunn som kunststudent, noe som hadde gitt ham innsikt i teoretisk tegnlære og kunstteori. Samtidig var han en marxistisk politisk aktivist og hadde klare tanker om endringer i det samfunnet han levde i. Jamie Reid som hadde studert på Croydon Art School sammen med McLaren på sekstitallet, skulle bli The Sex Pistols sin faste grafiske designer.⁴¹

2.1.11 Situasjonistenes "do it yourself"-estetikk

Jamie Reid var mindre opptatt av The Sex Pistol's musikalske uttrykk og så heller på coverdesignet av gruppens utgivelser som en "billig markedsføring" og eksponering av en kunstbevegelse han selv følte tilhørighet til. Jamie Reid ble allerede på sekstitallet sterkt inspirert av den internasjonale situasjonistbevegelsen, som markerte seg i flere vesteuropeiske land med sine kombinasjoner av radikal kunst og politiske ytringer.⁴² Reid forklarte dette slik:

*"I saw punk as a part of an art movement that's gone over hundred years, with roots in Russian agitprop, surrealism, dada and Situationism"*⁴³

⁴⁰ I perioden 1967-1974 var en rekke amerikanske band representanter for retningen som i ettertid har blitt kalt proto-punk. Disse bandene ble en ny og viktig inspirasjonskilde for engelske band på midten av syttitallet. Noen sentrale band er The Stooges og The New York Dolls.

⁴¹ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 157.

⁴² de Ville, *Album - classic sleeve design*, 161.

⁴³ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 161.

Om hans motiver for å lage The Sex Pistols- coverene så utalte han videre:

"to articulate ideas, many of which were anti-establishment and quite theorethical and complicated"

"Situasjonistenes internasjonale bevegelse" ble grunnlagt i 1957 under en konferanse i Italia og bestod av en liten gruppe politiske og radikale aktører. Situasjonistene sto for en venstreorientert kritikk av det vestlige samfunnet, som de mente i altfor stor grad var preget av en dominerende kapitalisme med tilhørende virkelighetsforledende varefetisjisme. Guy Debord, som særlig fra begynnelsen av sekstitallet dominerte bevegelsen sterkt, mente dette resulterte i et "skuespillersamfunn" der menneskene ble frarøvet sin egen frihet og mulighet til å kunne endre sin egen virkelighet. Debord både omtaler og kritiserer "skuespillersamfunnet" i boken "La Société du spectacle" (1967).⁴⁴ I samarbeid med den danske kunstneren Asger Jons ga Debord allerede i 1959 ut boken "Memoires". Denne bokens forskjellige collageaktige illustrasjoner, preget av bearbejdede fotografier, symboler og illustrasjoner, er kanskje den første viktigste manifestasjonen på bruken av "do it yourself"-uttrykkets visuelle virkemidler innenfor situasjonistbevegelsens historie.⁴⁵

I utgangspunktet var situasjonistbevegelsen inspirert av ideene til de avantgardiske kunstbevegelsene på begynnelsen av nittenhundretallet (som for eksempel surrealisme og da-da), med mål om å forandre det europeiske samfunns sosiale og politiske strukturer ved hjelp av den eksperimentelle kunsten. På begynnelsen av sekstitallet konkluderte situasjonistene med at disse kunstretningene likevel hadde mislykkes, og at den avantgardiske kunstens virkemidler nå fremstod som lite revolusjonerende og sjokkerende.

⁴⁶ Den avantgardiske kunsten var nå ifølge situasjonistene i alt for stor grad akseptert av den borgelige samfunnsklassen, og sammen med de fleste symboler var også eksperimentell kunst blitt forvandlet til varer i "skuespillersamfunnet". Dette førte til at alle kunstnere som var medlemmer i den franske situasjonistbevegelsen, ble utvist etter 1962.

For å gjenvinne kunstens radikalitet ble derfor løsningen å heller lage "anti-kunst", med et

⁴⁴ Wikipedia - nettleksikon og dokumentarfilm om situasjonistenes kunstuttrykk.

⁴⁵ Illustrasjon nr 37.

⁴⁶ Wikipedia - nettleksikon og dokumentarfilm om situasjonistenes kunstuttrykk.

hovedmål om å skape revolusjonerende bevissthet hos mottakerne. Metoden situasjonistene benyttet seg av kalte de "détournement". Med inspirasjon fra amerikansk pop-art valgte situasjonistene å bruke "skuespillersamfunnets" kjente representasjoner og varer i deres nye visuelle kunstuttrykk. Men de representasjonene og symbolene de valgte å gjenbruke, ble forvrengt og plassert inn i nye sammenhenger. Slik endret de sin opprinnelige mening, og støttet ikke lenger opp rundt "skuespillersamfunnet". Derimot ville situasjonistene oppnå subversive og kritiske effekter med anti-kunsten, som helst skulle få mottakerne til å betrakte den dagligdagse verdens gjenstander og symboler på en ny og alternativ måte. Den amerikanske kunst- og musikkhistorikeren Greil Marcus kaller dette for "cut-up"-estetikk, og "détournement"-metoden ble derfor grunnlaget for "do it yourself"-estetikken som Jamie Reid skulle la seg inspirere av.⁴⁷ Under studentopprøret i Frankrike i 1968, som var situasjonistenes viktigste historiske markering og høydepunkt for bevegelsen, ble det av de mest sentrale studentlederne laget plakater som skulle støtte deres sak. Studentene benyttet seg av silketrykk som var en teknikk de hadde adoptert av Andy Warhol, men som ble utført i en noe mer primitiv variant. Plakatene ble preget av dristige bilder og bokstavtyper som var håndklippet ut fra aviser, bøker og magasiner og ble nå brukt på nytt. En hensikt med dette var at ingen skulle kunne spore hvem som hadde laget hvilken plakat.⁴⁸ Situasjonistene så det nemlig som et poeng å skjule sine kunstneriske intensjoner og identitet. Ved å bruke "skuespillersamfunnets" virkemidler, men selv opptre som usynelige ville de skape en form for "kunstnerisk terror".⁴⁹ Med visuelle virkemidler som revne kanter, utklipp av fotografier og tegneserier samt en rekke situasjonistiske sitater, ofte formidlet gjennom forskjellige trykte bokstavfonter eller håndskrift, utvikler Jamie Reid med punkens gjennombrudd på syttitallet en egen "Do it yourself"-estetikk (ofte forkortet til kun DIY) for platecoverdesign.⁵⁰ Samtidig blir nedbryting og rekontekstualisering av forskjellige symboler som kors, anarkist-A`en og sikkerhetsnålen grunnlaget for en egen collage-estetikk som oppstår med punkbevegelsen. Punkken dannet med dette et viktig vannskille i rocken ved at eklektisme og dekonstruksjon

⁴⁷ Wikipedia - nettleksikon og dokumentarfilm om situasjonistenes kunstuttrykk.

⁴⁸ Illustrasjon nr 38.

⁴⁹ Wikipedia - nettleksikon og dokumentarfilm om situasjonistenes kunstuttrykk.

⁵⁰ Illustrasjon nr 39.

av symboler fra nå av ble et nytt stilistisk konstruksjonsprinsipp.⁵¹

2.1.12 Postpunkens eklektiske nyskapninger

Postpunkten markerte seg tydeligst som en britisk retning mellom 1978-1982, og oppstod i kjølevannet av The Sex Pistols oppløsning, som etter manges mening samtidig definerte den opprinnelige punkbølgens død. Den tidlige postpunkten kan i ettertid betraktes som starten på sjangeren indie-rock, som ble en betegnelse på nyskapende alternativ rockemusikk med punken som utgangspunkt utgitt på ”independent labels”. Postpunkdesign kan derfor brukes som en betegnelse på den engelske indie-rockens musikkdesign gjennom hele åttitallet.

I tråd med punkbevegelsens skeptiske blikk på autoriteter og den såkalte ”profesjonelle” delen av musikkbransjen, ble DIY-estetikken videreført i postpunkten og indie-rocken som et nytt utgangspunkt for å spille inn musikk, designe platecovere og gi ut punkinspirert musikk.⁵²

Fotokopimaskinen egnet seg ypperlig for å produsere punkens visuelle produkter på en billig, tilgjengelig og enkel måte. Blant de mest typiske virkemidlene var gjenbruk av bilder og bokstavtyper basert på utklipp fra aviser og magasiner samt innslag av håndskrevne bokstaver og håndlagde tegninger. Et motto for DIY-bevegelsen innenfor punkbølgen var "don't hate the media, become the media".⁵³

De selvstendige postpunkselskapene Stiff, Factory og 4AD krevde innovativ coverdesign for den nye mer eklektiske og eksperimentelle postpunk-musikken. Man så med postpunkens innflytelse at også ”mainstream”-designere som utførte designoppdrag for større plateselskaper, begynte å flørte med punkens visuelle virkemidler. Det eklektiske potensialet som lå i punkstilens utgangspunkt ble nå videreutviklet visuelt i takt med at postpunk-retningens new wave-rock stadig ble mer sjangerinkluderende og eksperimentell. Man kan derfor hevde at man innenfor postpunk-bevegelsen så noen av de første manifestasjonene på postmodernistiske design og musikkuttrykk innenfor rock og

⁵¹ Skårberg, Odd *40 år med rock og pop - stilistisk utvikling og estetiske trekk*, Unipub-kompendier, 2.utgve 1997

⁵² de Ville, *Album - classic sleeve design*, 162.

⁵³ Azerrad, Michael *Our band could be your life*, Back Bay Books, 2001.

pop.⁵⁴

2.1.13 To retninger i engelsk postpunkdesign

Innenfor engelsk postpunkdesign på åttitallet så man fremveksten av to forskjellige hovedretninger, representert gjennom flere markante platecoverdesigneres ulike tilnærmingsmåter. Den første av disse to retningene var en kald, streng og minimalistisk stil som gjorde seg mest gjeldende på begynnelsen av åttitallet. De russiske konstruktivistene ble en viktig inspirasjon for design innen denne varianten av postpunk, og hadde stor innflytelse. Den russiske konstruktivismen innvirkning på postpunk-design kjennetegnes ved bruk av dristige men enkle former, utklippede fotografiske elementer og en utvalgt mengde primærfarger. Nye varianter av bokstavtyper og en utpreget bruk av diagonaler for å understreke layoutens dynamikk, var andre karakteristiske stiltrekk fra denne russiske kunstretningen, som postpunk-designerene villig adopterte visuelle virkemidler fra.⁵⁵

Designeren Peter Saville var en typisk post-punk-designer og har uttalt i flere intervjuer at bandet Kraftverks cover til albumet "Autobahn"(1974, Vertigo) med tydelig inspirasjon fra russisk konstruktivisme, ble et viktig utgangspunkt for hans personlige tilnærming til musikkdesign. Savilles stil på åttitallet kan beskrives som streng og minimalistisk, med kombinasjoner av typografi og billedlige elementer som han plasserer og rammer inn med elegant presisjon.⁵⁶ I denne perioden er Saville kjent for å ha laget albumcoverne til utgivelser av bandene Joy Division og New Order.

På midten av nittitallet markerte Peter Saville seg igjen som musikkdesigner og laget cd-covere for band som Suede og Pulp.⁵⁷

Malcolm Garret var en postpunk-designer med tydelig inspirasjon fra den russiske konstruktivismen og særlig kunstneren El Lissitsky. Garret var en representant for en eklektisk "alt går ann" - tilnærming til musikkdesign. Kombinasjoner av

⁵⁴ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 168.

⁵⁵ Illustrasjon nr 41.

⁵⁶ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 229.

⁵⁷ I denne perioden jobber Peter Saville med cd-formatet som utgangspunkt fremfor lp-formatet han designet for på åttitallet. Coverne hans fra nittitallet er preget av illustrasjon generert via databaserte billedredigeringsprogram. (kilde: de ville, s 229)

konstruktivismens visuelle språk i form av utklippede elementer av fotografi, typografiske elementer og geometriske former som sirkler og triangler, kjennetegner Garret sitt designuttrykk på første del av åttitallet.⁵⁸

I postpunkens store muligheter for variasjon og eklektisme, oppstod det også en romantisk bølge som viste en tilbakevending til den kunsthistoriske periodens idealer som inspirasjonskilde for nye platecoverdesign. Romantisk postpunk-design fremstod derfor som en motreaksjon mot den tidlige punkbølgens minimalisme, nihilisme og gaterealisme. Dette romantiske elementet, som gjennom åttitallet gradvis ble mer trendy, førte til at en del platecovere i denne perioden ble preget av mystiske, heroiske og til tider dommedagsaktige stemninger.⁵⁹

Vaughan Oliver var en representant for postpunkens romantiske retning. Designeren forbindes ofte med plateselskapet 4AD som han startet et samarbeid med rundt 1980. Gjennom Oliver sine design for selskapets utgivelser fikk 4AD et eget gjenkjennelig visuelt uttrykk. På Oliver sine design for utgivelsene på dette selskapet, ser man romantiske virkemidler som mystiske ”ute av fokus”-fotografier, atmosfærisk lyssetting og bruk av sterke farger.⁶⁰ I 1983 startet Oliver sitt eget designfirma sammen med fotografen Nigel Grierson under navnet 23Envelope, men fortsatte å lage covere for 4AD. 23Envelope definerte selskapets visuelle stil ytterligere og ble en viktig del av opplevelsen av 4AD-utgivelsene.⁶¹

Russell Mills var sterkt inspirert av den engelske romantikkens finkulturelle estetikk, og benyttet mye av de samme stemningene som Vaughan Oliver gjorde i sitt designuttrykk. I platecoverdesignuttrykket til Mills ser man muligens enda tydeligere spor av kunstretningen romantikken, i form av mer utstrakt bruk av maleri og tegninger, som ofte blir kombinert med ukonvensjonelle materialer og uidentifiserbare kaballistiske gjenstander. Man kan si at coverene til Mills gjennom disse kombinasjonene nesten får et rustikt preg som ofte er en kvalitet man søker på gjenstander i antikkbransjen.⁶² De forskjellige virkemidlene ble ofte plassert i en collage og Mills benyttet en strategi fra eldre

⁵⁸ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 179.

⁵⁹ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 184.

⁶⁰ Illustrasjon nr 42.

⁶¹ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 184.

⁶² Illustrasjon nr 43.

malekunst som kalles ”distort and distress”. I tråd med romantikkens idealer kan mye tyde på at Mills søkte en emosjonell effekt på tilskueren som skulle persipere hans coverkunst, og som kunne forsterke opplevelsen av albumenes musikalske innhold.⁶³

2.1.14 Platecoverdesign innenfor amerikansk indierock

I USA ble den alternative punkbaserte rocken på åttitallet ofte omtalt som indie-rock eller alternativ rock.

De selvstendige amerikanske selskapene ga i de fleste tilfeller sine band og artister stor kunstnerisk frihet i forhold til hva som var vanlig praksis hos de større plateselskapene med mer tydelige kommersielle interesser. Dette ble starten på en subkulturtrend innen amerikansk undergrunnsrock som utover åtti og nittitallet skulle fortsette å utvikle seg til en stor underskog av mange forskjellige alternative musikkmiljøer. Fanziner, som var betegnelsen på magasiner innenfor de forskjellige subkulturene, var i sterk grad preget av punkens DIY-estetikk. Disse magasinene som ofte ble produsert med enkle midler som kopimaskiner, fungerte som viktige kilder til informasjon og inspirasjon innenfor indie-rock-miljøene.⁶⁴

Den samme DIY-estetikken som preget fanzinenes grafiske designløsninger, preget også mange av åttitallets amerikanske indie-utgivelsers platecoverdesign. Man merker i stor grad den engelske collageaktige punkstilens innflytelse på platecovernes designuttrykk, men dette utgangspunktet ble ofte kombinert med billedlige elementer hentet fra amerikansk thrash-kultur/b-film-kultur og moderne kunst. Coverdesign på mange amerikanske indie-utgivelser fremsto derfor som eksperimentell og alternativ på en temmelig selvbevisst måte.⁶⁵

Det New York-baserte bandet Sonic Youth tok på mange måter opp arven etter The Velvet Underground, ved å blande rock med samtidskunstens visuelle og auditive virkemidler. Bandmedlemmene i Sonic Youth var i utgangspunktet kunststudenter som dannet et punkrock-band, der den kontemporære kunstens eksperimentelle strategier skulle

⁶³ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 187.

⁶⁴ Azerrad, Michael *Our band could be your life*

⁶⁵ Azerrad, Michael *Our band could be your life*

formidles gjennom musikken og platecoverne. Musikken fremstod som gitarbasert punkrock kombinert med store innslag av støy og avantgardistiske dissonerende klanger. Bandets kunstbakgrunn og nære kontakt med kunstmiljøet, gjorde sitt til at Sonic Youth også vektla coverne på sine utgivelser i større grad enn mange samtidige indie-band. Noen av gruppens plateomslag ble designet medlemmene selv, imens andre ble laget av kunstnere bandet selv beundrer. Man kan merke hvordan punkens DIY-estetikk preger coverne til albumene "Evol"(1986)⁶⁷ og "Sister"(1987)⁶⁸. Etter å ha gitt ut flere av sine album på åttitallet på forskjellige indie-selskaper signerer Sonic Youth i 1989 en ny platekontrakt med det store amerikanske plateselskapet Geffen.⁶⁹ Med denne avgjørelsen ble gruppens kredibilitet innenfor undergrunnsmiljøet satt på spill. Bandet setter samtidig en ny standard for hva et indie-band kan tillate seg å gjøre uten å miste sitt publikum og sin kunstneriske kontroll, ved å på denne måten la seg "selge" til et større selskap.⁷⁰

2.1.15 Den alternative rocken slår igjennom på det kommersielle marked

"Grunge"-bølgens gjennombrudd på begynnelsen av nittitallet var et nytt viktig vannskille i rocken, ved at den alternative undergrunnsrocken fra åttitallet nå ble den nye moteriktige "mainstream"-rocken på nittitallet. I likhet med punkbølgen på slutten av syttitallet, hadde grunge også en egen estetikk og klesstil som spredde seg over hele den vestlige verden som en ny motestil. Den amerikanske undergrunnsrockens DIY-estetikk som ble utviklet gjennom åttitallet, skulle derfor på nittitallet prege mange "mainstream"-utgivelsers platecoverdesign.

En av grunge-bølgens mest markante platecoverdesignere var Art Chantry som laget en rekke covere for selskapet Subpop fra 1989 og utover nittitallet. Han hadde på mange måter en klassisk punkrock-tilnærming til platecoverdesign, men var langt mer sofistikert i uttrykket. Hans covere kjennetegnes ofte ved å ha innslag av "gjenbruk", i form av forskjellige kjente bilder, bokstavfonter fra undergrunnsmagasiner og i noen tilfeller referanser til kjente platecovere. Dette ble blandet med en tøff, men samtidig elegant og

⁶⁷ Illustrasjon nr 45.

⁶⁸ Illustrasjon nr 46.

⁶⁹ Miles, Barry. Med bidrag av Grant Scott og Johnny Morgan *The greatest album covers of all time*, C&B, 2005. S 196

⁷⁰ *Sonic Youth ble derfor et større navn på nittitallet, både innenfor den alternative og den mer kommersielle delen av musikkbransjen. Til tross for dette fortsatte de gjennom nittitallet å dyrke sin kunstneriske frihet ved å gi ut flere album med sin særpregede*

enkel stil, som også inneholdt elementer av humor og lekenhet.⁷¹

2.1.16 Platecoverdesign på nittitallet -

stilpluralisme, ny teknologi og nye sjangere

På nittitallet blir cd-formatet det nye ledende musikkmediumet. Musikkdesignerne fikk med denne forandringen en stor utfordring ved å måtte utvikle passende design for et nytt format, der selve frontcoverets kanvas var mye mindre. Noen designere som Bill Claxton, mente at platecoverkunsten døde ut med denne forandringen. Andre designere som Stefan Sagmeister, synes det nye cd-formatet ga mange nye muligheter, og at det ved bruk av en ”booklet” som standard i større grad lignet bokdesign.⁷²

En tydelig tendens i albumcoverdesign på nittitallet, var bruk av nye databaserte manipulerings og redigeringsprogrammer for bilder og fotografier. Innen den nye rave og elektronika-kulturen ble denne teknologien ofte brukt til å lage platecovere til elektronika-sjangerenes artister, som ofte var preget av psykedelisk billedlighet utført med en futuristisk og science fiction-aktig vri.⁷³ Platecoverne hadde ofte likheter med miljøets flyveblader som var vanlig å bruke på første del av nittitallet for å reklamere for mer eller mindre lovlige house-parties.⁷⁴ Bruken av ecstasy var utpreget vanlig i disse miljøene, og la grunnlaget for en ny psykedelisk kultur med dansefester som inneholdt visuelle farger og lyseffekter. Man kan i ettertiden betrakte rave-kulturen på nittitallet som et ekko fra det sene sekstitallets ”happenings”.⁷⁵ I likhet med alternativ rock, ble også ”rave”-kulturen gradvis en del av ”mainstream”-kulturen på nittitallet, samtidig som nye elektronika-subsjangre som garage, breakbeat, house og jungle oppstod. Den nye ”dance”-scenen lager gjennom sine designere et nytt grafisk språk som preget nittitallets platecovere også i andre sjangere, som for eksempel alternativ rock.

eksperimentelle rock, med like særpregede og kunstrelaterede covere.

⁷¹ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 215.

⁷² de Ville, *Album - classic sleeve design*, 204.

⁷³ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 198.

⁷⁴ Illustrasjon nr 47.

⁷⁵ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 201.

2.1.17 Post-applemac-stilen

Første del av nittitallets platecoverdesign ble preget av mange arbeider utført ved hjelp av databaserte billedredigeringsprogrammer, som for eksempel Adobe Photoshop. Fra midten av nittitallet kom det en tydelig motreaksjon på denne trenden. Nå dukket det opp en rekke covere som var preget av håndtegnede motiver, ofte i form av enkle og naive figurative illustrasjoner. Stilen blir kalt "post-applemac" som indikerer en ny stil etter de dataredigerte covernes blomstringsperiode. Nick de Ville velger å plassere Kim Hiorthøy innenfor denne stilretningen i boken "Album - classic sleeve design". Forfatteren viser til en del av Hiorthøys coverdesign for selskapet Rune Grammofon, og understreker at denne norske designeren er en av denne retningens mest bemerkelsesverdige designere. "Post-applemac"-stilens hovedmotiver fremstår ofte som skisseaktige frihåndstegninger. Det er også her mye av den enkle og spontane kraften til denne type platecoverdesignuttrykk ligger. "Post-applemac"-designernes tilnærming blir i ettertid karakterisert som "naiv/vitende", siden det er uklart hvorvidt de enkle illustrasjonene som preger disse coverne virkelig er et resultat av spontane håndtegninger, eller om de bevisst er tegnet og designet for å fremstå slik. Mye av det attraktive med disse coverne er at mottakeren ikke helt kan vite dette.⁷⁶ Et eksempel på "post-applemac"-uttrykket er bandet Tortoise sitt frontcover til cd-en "T.N.T." (1998, Thrill jockey).⁷⁷ Den enkle illustrasjonen er tegnet av bandmedlem John Herndon på et enkelt index-cover-kort som følger med i brenne-cd'er.

2.2 Nyere platecover-design i CD-format

Cd-formatet ga platecoverdesignere en stor oppgave på begynnelsen av nittitallet. Cd-coveret skulle helst skape den samme slående visuelle effekten på musikk-kjøperne som Lp'en hadde gjort. Som en solid klassiker med en mye større flate kunne det virke umulig for designere å følge opp Lp-coverets allerede veletablerte rekke med populærmusikalske visuelle ikoner. Ville man med cd-formatet kunne klare å komme opp med nye klassikere på linje med Warhol-bananen som prydet Velvet Underground sin første album-utgivelse fra 1967? Umiddelbart slår det i hvert fall den som ser cd-utgaven

⁷⁶ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 234.

⁷⁷ Illustrasjon nr 49.

av dette albumets frontcover at "miniatyr"-versjonen fremstår som betydelig tammere enn originalen.

Hvis man spør om hvilket format som egner seg best for design, hevder forfatteren Charlotte Rivers, at Lp-formatet og Cd-formatet har individuelle kvaliteter hver for seg som to forskjellige designprodukter. Lp'en vinner på nostalgisk faktor ved at kjente platecoverdesign fremstår som populærkulturelle ikoner som får folk til å mimre. Cd-formatet har derimot i løpet av nittitallet fått et nytt fokus som designoppgave, og det har vist seg at musikkmediumet har langt flere muligheter som kan utnyttes kreativt enn det folk først hadde mulighet til å forestille seg. På denne måten vinner cd-platen på sin moderne appell.⁷⁸

I begynnelsen var man litt usikker på hvordan cd'er skulle innpakkes som salgsvare på det internasjonale platemarkedet. I USA hadde man for eksempel i en periode noen avlange covere, men dette formatet viste seg å bli oppfattet som lite håndterlig og forsvant gradvis til fordel for "jewel case"-etuiet i gjennomsiktig plast. Dette sistnevnte coveret som ble standarden innen cd-produksjon, oppfattes av mange cd-designere som en "tvangstrøye", og man har gjennom nittitallet sett en del designere tilknyttet mindre selvstendige selskaper som har eksperimentert og prøvd å finne nye alternative innpakkingsmåter for cd'en. Cedric Murac fra design-firmaet WA75, hevder at han liker å tenke på cd-etuiet mer som en boks enn et cover. Denne boksen skal ha et innhold som støtter plateartistens arbeid i form av musikken. Han hevder videre at designerens oppgave er å gi artistene en sterk tilstedeværelse gjennom coverdesignet.⁷⁹ En stor ulikhet mellom lp-formatet og cd-formatet, er forskjellen i størrelsen på flatene som påvirker hva som kan formidles av informasjon. En konsekvens av dette er at det meste av kunstverk og tekst i et cd-cover er skjult inne i selve "booklet"-coveret, i motsetning til et lp-cover der det er plass til mye informasjon på albumets front og bakside. For en musikk-kunde som kjøper en cd, blir situasjonen derfor at man kan bli ekstra nysgjerrig på innholdet siden man ikke får studert dette ordentlig før man har kommet hjem og kan åpne plastboksens mulige hemmeligheter. Mye av gleden ved musikkmedium er ifølge Charlotte Rivers nettopp å studere mystiske runer og inskripsjoner man finner i innpakningen, mens man samtidig hører på musikken.

⁷⁸ Rivers, *CD-ART - innovation in CD Packaging Design*, 11.

⁷⁹ Rivers, *CD-ART - innovation in CD Packaging Design*, 12.

Denne "leseligheten" kan fra designerens side bli løst på mange måter.

Mye av grunnen til at jewelcase-coveret har blitt en industri-standard for cd-innpakning, grunner seg i at formatet egner seg for transport, lagring og utstilling i butikkene. Det praktiske hensynet ved at selve cd'en er godt beskyttet er også en viktig kvalitet som for de store plateselskapene veier tyngre enn estetiske hensyn. At en jewel case-innpakning likevel er relativt lett å ødelegge og vanskelig å åpne, er derfor litt merkelig i forhold til at den har endt opp som en industristandard.⁸⁰ Av alle alternativer som har kommet til "jewel case", er "digi-pack"-etuiet det som har blitt mest brukt. Dette coveret, som består av to pappkort som er festet sammen på midten, med en plastcoverdel inni hvor selve cd'en er festet, minner på mange måter mer om det gamle utbrettbare lp-coveret. Denne type lp-cover som ble betegnet som "gatefold", ble ofte brukt til å huse to vinylplater og ble i de tilfellene kalt dobbelt-lp. Digipack-coverne er både mer sårbare og dyrere å produsere enn jewel case-coverene.

De store plateselskapene med kommersielle hensikter benytter derfor stort sett jewel case-covere, men har enkelte utgivelser som i hvert fall i begrensede opplag blir gitt ut med et mer fristende "digipack"-cover. Dette illustrerer at cd-mediumet allerede har fått utviklet noen samleobjekter på linje med lp-plater, som har hatt denne samlestatusen lenge. En ting som bestemmer hvorvidt cd'er kan designes og pakkes på spennende og eksperimentelle måter er produksjonskostnadene. Generelt virker det som undergrunns- og nisjeselskaper gir cd-designerne større frihet til å tolke artistenes musikk, og designerne gir dermed cd-cover-produktet en form de synes er passende for musikkens karakter. Rob Young fra the Wire hevder at mindre selvstendige plateselskaper også virker til å jobbe mer i direkte kontakt med sine artister og coverdesignere enn det de store plateselskapene gjør. Indie-labeler er i større grad idealistiske, i den grad at artistenes musikk virker å være en høyere motivasjon for utgivelsene enn hvorvidt platene er salgbare på et kommersielt marked. Plateutgivelsene fra de mindre nisjeselskapene blir ofte sett på som et helhetlig kunstnerisk produkt. Innpakningen skal ofte være en betydelig del av artistenes kunstneriske visjon. Det er derfor tydelig at det er de mindre selvstendige selskapene som står for innovasjon og nyskapning innen cd-design, og som flytter grensene for hva som er

⁸⁰ Rivers, *CD-ART - innovation in CD Packaging Design*, 16.

mulig å få til som coverkunst med formatet.⁸¹

Det hevdes i "CD-ART" at en cd-designer har en stor fordel av å arbeide mest mulig direkte med artisten. Det er også en fordel for designeren å bli trukket inn i et plateprosjekt så tidlig som mulig for at produktet skal bli samkjørt og tilfredstillende, både for designer og artist. Utover "digi-pack"-coveret har man sett at designere eksperimenterer med cd-coverets mulige form, og mange kreative løsninger er blitt utgitt. Det eksperimenteres også mye med forskjellige typer materialer, der edelt håndlaget papir, tre, metall og forskjellige stoffmaterialer er noen eksempler på hva som er blitt prøvd ut og eksperimentert med. En del designere hevder at det er like viktig for forbrukeren hvordan cd'en "føles", som hvordan den ser ut.

Det eksperimenteres også mye med den rene illustrative biten. Nye teknologiske muligheter, oftest i form av forskjellige databaserte bilderedigeringsprogrammer, har gitt designerne nye hjelpemidler som kan brukes på forskjellige måter for å lage spennende og fristende cd-covere.⁸²

2.3 Platecoverdesign i fremtiden

MP-3-filer og nedlastning av musikk er generelt blitt et betydelig problem for platebransjens framtid. Plateselskapene taper enorme inntekter på at dette fenomenet har utviklet seg til å bli mer og mer utbredt. Man håper fortsatt at musikkelskere vil fortsette å kjøpe plater, og at de synes det gir en ekstra dimensjon å ha selve coveret i tillegg til musikken. En stor utfordring for designerne blir derfor å lage så fristende covere at forbrukerne av musikk fortsatt vil kjøpe plater i fremtiden, kanskje kun på grunn av ønske om å eie coveret.

Tilhengerne av cd'en som musikkmedium, mener at cd-formatet gir en mer "langsom" brukeropplevelse enn det lp-coverne gjør. Musikkbrukeren må "jobbe mer" med cd-coveret for å se bildene, illustrasjonene og teksten som er inne i booklet'en. Designeren har som oppgave å lage et produkt som er fristende, men samtidig distinkt og minneverdig. Hvis dette lykkes vil det gi en større opplevelse rundt produktet der syns- og

⁸¹ Rivers, *CD-ART - innovation in CD Packaging Design*, 15.

⁸² Rivers, *CD-ART - innovation in CD Packaging Design*, 23.

berøringssansene virker sammen med hørselsansen.

I dag er det en merkbar ny interesse for Lp-formatet på vinyl, som virker til å ha fått et solid oppsving den siste tiden. Både eldre, brukte Lp-plater, nye utgaver av klassikere og helt nye utgivelser i vinylutgaver selges nå i et mye større antall enn for få år tilbake. Kanskje dette grunner seg i at nedlastningen av mp3-filer har blitt så vanlig at musikkforbrukerne nå søker et musikkmedium som fremfor cd-formatet i sterkere grad gir dem følelsen av å eie en solid gjenstand? Lp-formatet som både er større i format og mer sårbart for slitasje, virker til å tiltale musikkelskere per i dag. Men likevel er cd-formatet i 2007 fortsatt det klart mest dominerende musikkformatet, til tross for merkbar nedgang i salg og etterspørsel.

Kapittel 3

3.1 Motorpsycho

Bandet Motorpsycho spiller gitarbasert rock og kommer fra Trondheim. Gjennom plateutgivelser, sceneopptredener, videoer og plakater fremsto gruppen som ett av Norges mest innovative band på nittitallet. Gruppen har fra da ga ut sitt debutalbum i 1991, gradvis bygd seg opp til å bli et av landets ledende rockeband, og er samtidig blitt et betydelig undergrunnsnavn i flere europeiske land.

Gruppen ble startet i 1989 av trommeslageren Kjell Runar Jensen. Bandnavnet ble tatt fra kultregissøren Russ Meyers sin film "Motor psycho" fra 1965. Etter noen utskiftninger ble Bent Sæther med på bass og vokal. Gitarist Magnus "Snah" Ryan ble bandets tredje medlem. De to sistnevnte hadde tidligere spilt sammen i bandet Ryans Booze Band. Trommeslager Jensen sluttet i 1991 og ble erstattet av Håkon Gebhardt fra Tromsø som var med frem til 2004/2005.⁸³

Å klassifisere Motorpsychos uttrykk som alternativ rock er ikke vanskelig, men å prøve å definere deres musikalske uttrykk utover dette, kan være litt mer problematisk. Hvis man betrakter bandets diskografi, er dette en gruppe som både har videreutviklet, og til en viss grad fornyet, sitt uttrykk med hver albumutgivelse. Det virker som om bandet vil utfordre seg selv og sitt publikum ved å stadig utforske nye musikalske farvann. Til tross for denne evnen til store variasjoner, har Motorpsycho med sine album og mye turnevirksomhet utviklet et særegent og identifiserbart "sound". Dette "soundet", som også kan omtales som en egen "stemme",⁸⁴ har blitt en referanse innen norsk rock som kan illustrere hvilken innflytelse gruppen har hatt.

Gruppen er også kjent for å være et dyktig live-band som turnerer mye. De holder ofte

⁸³ Eggum, Jan i samarbeid med Bård Ose og Siren Steen *Norsk pop og rock leksikon - populærmusikk i hundre år*, Vega forlag, 2005. S 358

⁸⁴ Eggum, Ose og Steen *Norsk pop og rock leksikon - populærmusikk i hundre år*, Vega forlag, 2005. S 358

langvarige konserter der låter fra hele deres katalog blir fremført. Utover dette kan man også oppleve lengre improvisasjonspartier under bandets sceneopptredener. Denne improviserende tilnærmingen illustrerer en uforutsigbarhet som alltid har vært en del av bandets uttrykk.

Bandets gitarbaserte rock har to viktige aspekter ved sitt uttrykk utover det rent musikalske, nemlig sangtekstene og deres visuelle fremtoning. Med disse to aspektene eksperimenteres det på samme måte som det gjøres med musikken, samtidig som det ofte lekes med referanser fra hele rockens historie. Gjenkjennelige rockemusikalske klisjeer samt inspirasjon fra mer eksperimentell og obskur type rock, blandes på en måte som former bandets uttrykksmessige identitet. Dette resulterer i et helhetlig kunstnerisk prosjekt der Motorpsycho med sine særegne stilkombinasjoner, tydelig beveger seg på "den eksperimentelle kanten" innenfor rockens mange mulige uttrykk. For mottageren som persiperer gruppens materiale har bandet derfor ofte fremstått som forfriskende annerledes, men også fengende på samme tid.

Musikkvideoer og sceneopptredener er også viktige elementer som er med på å forme Motorpsychos audiovisuelle uttrykk. Men i forhold til denne masteroppgavens omfang har jeg valgt å hovedsaklig fokusere på musikken slik den fremstår på deres studioinnspillinger, og albumcovernes design i cd-format. Når det gjelder de utvalgte låtenes sangtekster, vil jeg heller ikke fokusere for mye på dem, men vise til enkelte låttitler og tekstfraser sett i forbindelse med musikken.

Motorpsycho⁸⁵ har i tidsrommet mellom 1990 og 2006 vært et meget produktivt band, sett i forhold til antall plateutgivelser. De har benyttet seg av en rekke forskjellige formater som singler, mini-album, ep'er, ordinære studioalbum (som ofte har vært doble) og live-album. Det meste av dette er gitt ut både i vinyl og cd-utgaver. Å beskrive alle disse utgivelsene ville innenfor denne oppgavens rammer bli alt for omfattende. Jeg har derfor gjort en avgrensning og valgt å hovedsaklig fokusere på albumene "Timothy's monster"(1994) og "Blissard"(1996) i cd-format. Verkene jeg har valgt ut, viser en del av bandets musikalske utvikling gjennom en bestemt periode av deres karriere. Man kan på samme måte se en utvikling av Kim Hiorthøys visuelle uttrykk gjennom de to albumcovernes design.

⁸⁵ Illustrasjon nr 1 og 2.

3.2 Motorpsychos symbol og bandlogo

To av Motorpsychos tydeligste visuelle varemerker er et eget tribal-inspirert symbol⁸⁶ og gruppens bandlogo.⁸⁷ Disse to visuelle kjennetegnene går igjen på bandets platecovere og på mange av deres ”merchandising”-produkter som for eksempel t-skjorter, hettegensere og klistremerker.

3.3 Beskrivelser av Motorpsychos tre stilperioder:

Jeg velger å se Motorpsychos kunstneriske utvikling som tre forskjellige stilperioder som likevel er sterkt relatert til hverandre. Med utgangspunkt i bandets albumdiskografi deler jeg disse periodene inn på følgende måte:

1989-1993: Motorpsychos første periode preget av metal, progrock, grunge og indie-rock. Album: ”Lobotomizer” (1991), ”Soothe”(mini-album 1992), ”Demon Box” (1993).

1994-1999: Motorpsychos andre periode preget av indie-rock, pop-melodier, progrock og psykedelia. Album: ”Timothy`s monster” (1994), ”Blissard” (1996), ”Angels and daemons at play” (1997) og ”Trust us” (1998).

2000-2004: Motorpsychos tredje periode preget av melodios pop, soft-rock, orkestrerte arrangementer og amerikansk ”vestkyst”-psykedelia. Album: ”Let them eat cake” (2000), ”Phanerothyme” (2001), ”It`s a love cult” (2002).

Deres foreløpig nyeste albumutgivelse ”Black hole/blank canvas” (2006), antyder muligens en ny fjerde periode for Motorpsycho, selv om det musikalske uttrykket på dette albumet også minner en del om deres andre periode.

3.4 Psychonauts

Motorpsycho har en av de mest hengivne fan-skarene noe band i Norge noen gang har klart å bygge opp. Fra å være et undergrunnsband på sine første albumutgivelser, har bandet vokst gradvis til å nærmest bli en egen stor subkultur både i Norge og i internasjonal

⁸⁶ Illustrasjon nr 6.

sammenheng. Man snakker om at gruppens nærmest religiøse fans lider av tilstanden "motorpsykose" og blir omtalt som "psychonauts". Bandet skal ha evnen til å trollbinde sine tilhengere inn i denne tilstanden med sitt audiovisuelle uttrykk både i konsertsammenheng og gjennom sine albumutgivelser. På mange måter ligner "psychonauts" som gruppe på fan-skaren til det amerikanske bandet The Grateful Dead, som ble og fortsatt blir kalt "deadheads" i form av å være veldig dedikerte og lojale.

3.5 En kort presentasjon av Motorpsychos tre hovedmedlemmer i perioden 1991 til 2005:

3.5.1 Lederen med de store ideene og den store basslyden

Bent Sæther (født 18.02.1969) spiller flere instrumenter, men er først og fremst bassist og vokalist i Motorpsycho. Sæther kommer opprinnelig fra Snåsa. Bent Sæther har alltid fremstått som Motorpsychos lederskikkelse. Dette kan blant annet grunne seg i at han er bandets viktigste låtskriver og synger hovedvokal på de fleste av sine egne komposisjoner. En av Motorpsychos mest gjenkjennelige lydsignaturer er Sæther sin forvrengte basslyd.⁸⁷ Den er blitt brukt i en rekke forskjellige musikalske kontekster på bandets albumutgivelser, der mengden av vreg ofte varierer innenfor låtenes partier.

Basslyden til Bent Sæther kan beskrives som kraftig og suggerende ved at fuzz- effekten ofte fremkaller en nærmest "kornete" lydkarakter, som til tider minner mer om en forvrengt elgitarlyd enn en typisk elbasslyd. De dype frekvensene fra Sæthers basslyd som samtidig skurrer og sprekker i det høyere mellomtone- og diskantområdet, kan både under konserter og gjennom studioinnspillingene oppleves som streke fysiske vibrasjoner på kroppen. Mye tyder på at Sæthers bruk av denne lyden er helt avgjørende for å skape Motorpsycho-"soundet".

⁸⁷ Illustrasjon nr 7.

⁸⁸ Denne type basslyd blir i musikkmiljøer ofte referert til som "fuzz"-bass og er ikke noe nytt fenomen innenfor rock i seg selv. Fra midten av sekstitallet og utover syttitallet hørte man denne type basslyd på en rekke innspillinger særlig innen den tyngre psykedeliske og bluesbaserte delen av rocken. Basslyden ble på åtti og nittitallet et vanlig fenomen for retningene heavy metal og amerikansk indie-rock.

Bent Sæther svarte dette på et spørsmål fra et amerikansk musikkmagasin om han var inspirert av Chris Squire som er bassisten i progbandet Yes:

*”Jeg var en stor Yes-fan, men har ikke satt meg så mye inn i det de ga ut etter 1975. Chris Squire var og er sikkert fortsatt en utrolig god bassist og jeg lærte nok enkelte ting av å lytte på han. Men mine store idoler, hvis vi snakker om bassister, er John Entwistle (The Who), Phil Lesh (The Grateful Dead), Charles Mingus, Jack Bruce (The Cream), Carol Kaye, Lemmy og Paul McCartney.”*⁸⁹

3.5.2 Den energiske og allsidige trommeslageren

Håkon Gebhardt (født 21.06.1969) kommer opprinnelig fra Tromsø. Gebhardt var trommeslager i Motorpsycho fra 1991 til våren 2005, og har med sitt særegne trommespill utgjort en viktig del av bandets sound og uttrykk i de årene han har vært med. Som trommeslager har Håkon Gebhardt en egenartet og veldig energisk spillemåte. Man kan høre at Gebhardt høyst sannsynlig er inspirert av store rocketrommeslagere innen klassisk rock, som John Bonham, Keith Moon og Ginger Baker. Det er også lett å høre inspirasjon fra punkrock og jazz i spillet hans. Gebhardt har skrevet noen av Motorpsychos låter. Utover å være en allsidig trommeslager har Gebhardt bidratt med instrumenter som banjo, klokkespill og vokal på Motorpsychos studioinnspillinger. Håkon Gebhardt sluttet i 2004/2005 som fast medlem og trommeslager i Motorpsycho for å prioritere sitt mer folk og country-inspirerte prosjekt HGH. I 2007 har Gebhardt vært aktuell som komponist av bestillingsverket ”ROCKFUIORE” som markerer Norsk Rockforbunds 25 års-jubileum.

3.5.3 Den alternative gitarhelten

Hans Ryan (født 31.12.1969) er gitarist og låtskriver i Motorpsycho og kommer opprinnelig fra Steinkjær. Han har vært med i Motorpsycho siden 1989. Hans Ryan går under baklengsnavnet Snah i Motorpsycho-sammenheng. Ryan synger hovedvokal på en del av gruppens låter og bidrar ofte med koring på en del av de øvrige låtene. Han trakterer også en rekke andre strengeinstrumenter utover gitar.

⁸⁹ Sitat fra intervju med Nick Bensen gjort for Free City Media i 2000.

Power-trioene fra den "psykedeliske bølgen" på sekstitallet hadde gjerne en gitarhelt som en del av den "pakken" de leverte. Ryan fyller langt på vei ut denne rollen i Motorpsycho ved at han har et stilmessig utgangspunkt og fundament i tung bluesbasert hardrock, med tydelige spor av gitarister som Ritchie Blackmore fra Deep Purple og Jimmy Hendrix. Snah har i tillegg tydeligvis latt seg inspirere av mer alternative retninger innenfor gitarbasert rock. Noen eksempler på disse mer eksperimentelle inspirasjonskildene, er blant annet gitarspillet til medlemmene av gruppen Sonic Youth, gitaristen Michael Karoli fra det tyske krautrock-bandet Can og ikke minst prog-rock-bandet King Crimson's gitarist og kunstneriske leder Robert Fripp. De avantgardiske elementene i Ryans spillemåte og "sound" blir altså kombinert med den klassiske rockens gitarhelters "kulhets"-faktor, og dette gjør muligens Snah til den ultimate alternative gitarhelten innenfor norsk rock.

3.6 Motorpsychos assosierte medlemmer

Motorpsycho har på albumutgivelser og i konsertsammenheng i bestemte perioder fremstått som trio, kvartett og kvintett. Eksempler på assosierte medlemmer er Lars Lien som bidro sterkt som musiker og produsent på "Timothy's monster", Morten Fagervik som spilte gitar på "Blissard", og ikke minst produsenten Helge Sten alias Deathprod som turnerte med gruppen i perioden 1992-94.

3.7 Kim Hiorthøys coverdesign

Kim Hiorthøy (født 27.03.1973)⁹⁰ kommer fra Trondheim. Siden 1993 har kunstneren designet coverne på bortimot alle Motorpsychos singler, ep-er og album. På denne måten forbindes Hiorthøys designuttrykk sterkt med bandets visuelle fremtoning og designprofil. Motorpsycho har helt siden starten av karrieren virket veldig bevisst på at coverne på deres plateutgivelser er en viktig del av gruppens helhetlige uttrykk.

Motorpsychos alternative og eksperimentelle musikalske uttrykk fikk gjennom Kim Hiorthøys platecoverdesign et likeverdig visuelt motstykke. Selv om noen av coverne på mange måter har fremstått som temmelig forskjellige, viser arbeidene at kunstneren har et særpreget og gjenkjennelig uttrykk med store variasjonsmuligheter.

⁹⁰ Illustrasjon nr 3 og 4.

Det er verdt å nevne at Hiorthøy også har laget konsertplakater og videoer for Motorpsycho, og på denne måten samtidig påvirket gruppens visuelle uttrykk gjennom disse mediene. Kim Hiorthøy er også kjent som platecoverdesigner utover samarbeidet med Motorpsycho. Han har totalt designet over 100 albumcovere, og spesielt mange utgivelser for plateselskapene Rune Grammofon og Smalltown Supersound.

Hiorthøy studerte på Kunstakademiet i Trondheim fra 1991 til 1994 der han jobbet med visuell kunst og samtidig komponerte elektronisk musikk. Fra 1994 til 1995 gikk han et år på School of Visual Arts i New York. Så fulgte et nytt år på kunstakademiet i Trondheim mellom 1995 og 1996. Etter dette studerte han mellom 1999 og 2000 på The Royal Academy of Arts i København.

Kim Hiorthøy har høy anseelse som en av Norges mest sentrale samtidskunstnere, og blir ofte betegnet som en multikunstner. Dette grunner seg i at han gjennom siste halvdel av nittitallet og frem til i dag har utmerket seg med arbeider innenfor mange forskjellige kunstneriske uttrykksformer, som foto, film, maleri og illustrasjon.⁹¹

I forhold til å jobbe med forskjellige medium har Kim Hiorthøy selv uttalt dette :

*”In some ways there’s no difference working with different media. Because you kind of use the same place in your head. You have some kind of abstract measures for when something works or not. It has to do with weight, flow, rhythm, mood, warm, cold, quirky and strange or hopping along or strolling gracefully.”*⁹²

Som musiker debuterte Hiorthøy med utgivelsen ”Fake” på eget selskap i 1996. Denne utgivelsen fulgte han opp med debutalbumet ”Hei”(2000) som han fikk en del oppmerksomhet for, utgitt på selskapet Smalltown Supersound. I årene som fulgte og frem til i dag har han gitt ut en rekke utgivelser i form av album, singler og ep`er på plateselskapet Smalltown Supersound. Hans nyeste utgivelse er ”My last day” fra 2007. Musikken kan beskrives som leken og eksperimentell elektronika-pop.

⁹¹ Kim Hiorthøy har også jobbet med film og laget flere musikkvideoer for Motorpsycho. Han har samarbeidet med regissør Margaret Olin på filmene ”Kroppen min” (2002) og ”ungdommens råskap”(2004). Han var også programleder for ungdomsprogrammet ”U” på NRK i en periode på midten av nittitallet.

⁹² de Ville, *Album - classic sleeve design*, 235.

Hvordan Kim Hiorthøy startet med coverdesign for musikk, beskriver kunstneren slik:

”Jeg jobbet med layout på et tidsskrift som het Folk og Røvere. Jeg og den andre designeren som jobbet der skrev i bladet at vi gjerne kunne designe andre ting og en dag ringte noen fra Motorpsycho og spurte om jeg kunne lage coveret til Mountain EP.”⁹³

Et av Hiorthøys kunstneriske uttrykk som han stadig kommer tilbake til er håndtegninger. Dette uttrykket preger flere av hans coverdesigner, og en del av hans øvrige arbeider, som for eksempel bildene på utstillingen ”tegninger for en hundrings” som ble holdt i 2001. Men det er verdt å påpeke at kunstneren også i stor grad har benyttet seg av en rekke forskjellige grafiske teknikker og tilnærmingsmåter som har preget hans coverdesign. Både håndtegninger og mer digitale hjelpemidler som bilderedigeringsprogram er mye brukt i kunstnerens designuttrykk. Hiorthøy bruker i de fleste tilfeller slike programmer på sin egen særegne måte.

Jeg spurte i mitt intervju med Hiorthøy om han hadde noen spesielle stilperioder eller designere innenfor platecoverdesignhistorien som personlige favoritter og inspirasjonskilder?

”Reid Miles for Blue Note, Peter Saville for Factory, Ben Dury og William Bankhead for Mo`Wax, Vaughn Oliver for 4AD, Designers Republic for Warp”⁹⁴

Hiorthøy har ingen formell utdanning innenfor fagfeltet grafisk design. Hvordan han startet med grafisk design og hvorledes han betrakter sine arbeidsmetoder innenfor feltet beskriver han selv slik:

”Jeg hadde aldri noen konkret plan om å bli grafisk designer, det skjedde via tilfeldigheter og hell/uhell, og jeg har alltid forsøkt å gjøre det jeg har lyst til for hver enkelt utgivelse, og ikke tenkt alt for mye på verken band eller mottager når jeg har jobbet. Det viktigste for meg har vært å ikke helt ha kontroll over hva jeg gjør, men at det føles riktig og at jeg i en viss grad strekker meg utover det jeg har gjort før. Noen ganger mislykkes jeg helt, andre ganger ikke.”⁹⁵

Bent Sæther fra Motortpsycho svarte dette på mitt spørsmål om hvor viktig Kim Hiorthøys

⁹³ Sitat fra mitt eget intervju med Kim Hiorthøy august 2006.

⁹⁴ Sitat fra mitt eget intervju med Kim Hiorthøy august 2006.

⁹⁵ Sitat fra mitt eget intervju med Kim Hiorthøy august 2006.

cover-kunst og design har vært for å forme Motorpsychos visuelle profil:

*”Essensiell. Uunnværlig.”*⁹⁶

På spørsmål om hvilke musikalske sjangere og perioder som Bent Sæther selv følte var viktige inspirasjonskilder for Motorpsychos visuelle fremtoning og stil for platecovere og plakater, svarte Sæther slik:

*”Platecoverne og plakaten er Kims domene, og takk for det! Det eneste vi må ha med er logoene våre, og noe info, ellers står han helt fritt til å definere oss for omverden. Det er veldig fint å la Kim styre det derre: han ser oss bedre enn vi gjør selv. Coverne blir veldig viktige i publikums oppfattelse av hva/hvem vi er. Sammen med plakater og merchandise (T-shirts etc) er coverne vårt ansikt utad. Nå nyter ikke akkurat vi salgsbiten av band-livet, og er veldig glad for å kunne overlate ansvaret for hva vi oppfattes som til andre.”*⁹⁷

Kim Hiorthøy hadde selv dette som en generell forklaring på hvordan han tenker og jobber når han designer Motorpsycho-coverne:

”Det har vært en forutsetning for meg i arbeidet med coverdesignet for Motorpsycho å være åpen og mest følge bare magefølelsen. Jeg liker ikke grafisk design til musikk som for åpenbart forsøker å ”illustrere” musikken, eller være en tolkning av den. Platecovere er først og fremst innpakning og en reklame for innholdet, og i den grad man ikke kjenner musikken på platen på forhånd, står dermed coveret relativt fritt til å representere hva det nå vil, for først og fremst å tiltrekke seg kjøpere og lyttere. Siden tar som regel musikken over. Det som skjer i, i alle fall for meg, når man får et nærmere forhold til en bestemt utgivelse, er at coveret, nesten likegyldig av hvordan det ser ut, blir ett man automatisk assosierer med den musikken. Hvilke tolkninger folk har utover det, er ofte helt avhengig av person, og noe jeg ikke ønsker å verken forsøke å influere, eller egentlig tenke på.”

98

Kim Hiorthøy gir relativt sjelden intervjuer, og det virker som han generelt er lite begeistret for å uttale seg om sine egne kunstneriske prosjekter til pressen. På et tysk forlag ga han ut boken ”Tree weekend”(2000) som inkluderte plakater, platecovere, bokillustrasjoner,

⁹⁶ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther august 2006.

⁹⁷ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther august 2006.

fotografier og filmruller. På en av bokens sider hadde Hiorthøy valgt å inkludere oppskriften på en potetsuppe en kamerat av han pleier å lage. I et sjeldent intervju i Dagbladet fra 2000 ble han spurt om å forklare hvorfor:

*"Denne potetsuppa er vel min måte å fortelle at det ikke er så viktig hva du gjør, men hvordan du gjør det. Dette høres veldig banalt ut, men jeg tror det har med konsentrasjon å gjøre. Hvis du kan lage en god potetsuppe, så kan du også lage et bra platecover. Det handler om å gi seg hen til noe. Man må gi seg hen hvis man skal lage gode ting. Det den blir aller best av er kanskje at du tester noen nye grønnsaker. Og så vil noen si at dette er jo helt useriøst! Men det er ikke så viktig. Det viktige er at det blir en god potetsuppe."*⁹⁹

3.8 Deathprod

Helge Sten alias Deathprod (født 26.01.1971)¹⁰⁰ kommer fra Røros og har siden albumet "Demon Box"(1993) fungert som Motorpsychos faste produsent. I tillegg har han også i perioder fremstått som et fullverdig medlem av gruppen. Eksperimentelle og kreative ideer har derfor blitt utviklet i studio gjennom et tett samarbeid over flere år.

Sten studerte lydkunst på Kunstakademiet i Trondheim da han ble kjent med Motorpsycho rundt 1992. Deathprod er kjent for å produsere lyder og støy med elektroniske virkemidler som blandes inn i musikken og som ofte blir en vesentlig del av den. De "skurrete" og skitne kvalitetene man finner i produksjonen til flere av Motorpsychos studioinnspillinger, er høyst sannsynlig mye et resultat av Deathprods lydestetikk. Bortimot alle bandets utgivelser frem til og med albumet "It's a love cult" (2002) er produsert av Deathprod, men mikset under hans egentlige navn Helge Sten. Denne musikkmentale splittelsen forklarer lydkunstneren selv slik:

*"Deathprod står for den abstrakte delen".*¹⁰¹

⁹⁸ Sitat fra mitt eget intervju med Kim Hiorthøy august 2006.

⁹⁹ Sitat fra intervjuet "Kim's lek" Dagbladet høsten 2000. Tekst: Joacim Førsumd.

¹⁰⁰ Illustrasjon nr 5.

Deathprod har i musikkmagasinet Ballade blitt omtalt som:

*”generatoren som nesten er synonym med støyen i Motorpsychos støyrock”.*¹⁰²

Deathprod uttalte dette i et intervju rundt lanseringen av ”Demon Box” i 1993:

*”Ulyder høres bra ut! Når man presenterer støy som musikk, oppfatter man det helt annerledes enn når man hører det i dagliglivet. Mange har fått assosiasjoner til kroppsrytmer av det jeg har gjort på ”Demon Box”, men det viktigste er at det gjør musikken spennende. Støy er musikk.”*¹⁰³

Deathprod beskriver selv sitt samarbeid med Motorpsycho slik:

*”Jeg føler at musikk handler om noe uhyre direkte for dem, så jeg fant meg godt til rette der veldig fort, selv om jeg egentlig aldri har hatt et ønske eller en plan om å spille i et rockeband. Men måten de jobbet på, og egentlig fortsatt jobber på, passer meg veldig fint. Det er et forum for å finne fram til bra musikk, uansett hva det måtte være, eller hva det måtte dreie seg om.”*¹⁰⁴

I eget intervju med Bent Sæther ble han spurt om hvilken rolle Deathprod hadde hatt for albumene de ga ut i perioden 1993-1998, og på hvilken måte han var viktig:

*”Co-konspirator, sjelefrrende, bullshitfilter, teknisk tolk... Helge er like gammel som oss, fra et tilsvarende lite sted, like genuint opptatt av potensialet i god musikk og rett og slett kjempeviktig for å gi oss selvtilitt nok til å ta ting langt nok ut.”*¹⁰⁵

Helge Sten har utover sitt samarbeid med Motorpsycho produsert bortimot åtti andre utgivelser. Noen av artistene han har jobbet med, er Jaga Jazzist, Nils Petter Molvær, The White Birch og Susanna and the Magical orchestra. Deathprod har også gitt ut en rekke soloutgivelser, blant annet på de norske plateselskapene Rune Grammofon og dBUT. Musikken han lager som soloartist fremstår ofte som en blanding av ambient og støy.

¹⁰¹ Sitat fra intervju gitt til Norsk Musikerblad nr 3 1998, tekst av Mode Steinkjer.

¹⁰² Sitat fra portrettintervju gitt til magasinet Ballade, 2006. Tekst: Carl Kristian Johansen.

¹⁰³ Sitat fra intervju gitt til Rock furore nr 3 1993, Knut Bjørheim.

¹⁰⁴ Sitat fra portrettintervju gitt til magasinet Ballade, 2006. Tekst: Carl Kristian Johansen.

¹⁰⁵ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther, august 2006.

3.9 Presentasjon av de to utvalgte forskningsobjektene

3.9.1 "Timothy`s monster" (1994)

Musikk:

Dette er Motorpsychos tredje fullengdealbum som rommer over hundre minutter med svært variert musikk. Platens materiale fyller en dobbel-cd og ble utgitt som en trippel-lp på vinyl. På cd-utgaven finner man elleve låter på cd 1 og fire låter på cd 2.

I forhold til deres tidligere utgivelser, går bandet med dette albumet et steg vekk fra metal og støyelementene som i stor grad preget lydbildet på deres forrige album "Demon Box"(1993). Deres forrige album var også generelt preget av tettere lydteksturer, som i stor grad ble utfyllt av dype bassfrekvenser. Med "Timothy`s monster" beveget Motorpsycho seg inn et lysere og noe mer pop-melodiøst landskap. Til tross for denne hovedtendensen, varierer låtene på "Timothy`s monster" mye rent stemningsmessig, og de er ofte preget av utforskende lydmessig eksperimentering. Albumet er et produkt av sin tid ved å til dels være preget av en "lo-fi"-aktig produksjon, noe som i stor grad kan være et resultat av produsentene Deathprod og Lars Liens lydestetikk. Låtenes lydbilder er forøvrig ofte rike og mektige, ved at de fylles ut av ulike kombinasjoner av elektriske og akustiske instrumenter. Lars Lien og Helge Sten fungerer også som musikere på mange av albumets låter, og de spiller forskjellige instrumenter som piano, theremin og mellotron. Lars Lien bidrar også med en del korsang.

Albumets forskjellige lydbilder er ofte fylt med kontraster. Forvrengte lydkilder er i mange tilfeller satt opp mot melodiose linjer med flere harmoniske lag. Ved flere gjennomlyttinger kommer gradvis mange av låtenes iboende harmoniske hemmeligheter og melodiske kvaliteter seg gradvis frem. På denne måten fester låtmaterialet på "Timothy`s monster" seg hos lytteren over tid. Dette kan gi assosiasjoner til den type produksjon man finner på plater med indie- og "lo-fi"-band fra slutten av åttitallet og begynnelsen av nittitallet som for eksempel Sonic Youth, Dinosaur jr., My Bloody Valentine og Pavement.

Bent Sæther uttalte seg om hvordan bandet selv så på den musikalske utviklingen fra deres forrige album "Demon Box" til "Timothy`s monster", i et intervju gitt til magasinet Rock Furore i 1994:

*"Demon Box var bare forretten. Så vidt jeg kan bedømme, er det ikke et eneste svakt spor på den nyeste skiva. (Timothy's monster) Vi har fokusert mer på selve låtene, og tror de er bedre rent popmessig samtidig som det mer freak'a er bedre freak'a. Vi har tona ned metaldelen med vilje. Vi har holdt på med 70-talls inspirert heavy metal i flere år, og er temmelig lei. Selv har jeg spilt i metalband siden 6.klasse. Du må gjerne beskyldte oss for å være egoistiske fordi vi ikke følger opp en suksess med noe som ligner, men i stedet gjør akkurat det som passer oss selv for øyeblikket."*¹⁰⁶

Coverdesign :

Cd-utgaven av dette albumet er en dobbelt-cd med et sammenbrettbart booklet-cover.

Lp-utgaven er en trippel-lp der coveret utgjør en større boks som rommer både platene med inner-sleeves og en tilhørende plakart som bandets medlemmer har malt.

"Timothy's monster" sitt hovedmotiv på platens frontcover er et rundt smilefjes som virker håndtegnet med en enkel naiv strek. Smilefjeset er plassert som komposisjonens midtpunkt inne i en hvit firkantet flate som er rammet inn av teip og gråpapir. Det illustrerte smilende ansiktet er senere mest sannsynlig blitt fotografert, og senere muligens manipulert ved hjelp av digitale bildredigeringsprogrammer.

Det virker som om denne naive figuren er gjengitt i flere varianter gjennom coverets deler. Ellers kjennetegnes coveret ved at det er brukt flere forskjellige materialer som gråpapir, papp og tape.

Innercoveret er preget av det samme designet som frontcoveret med flere lag av papp og gråpapir i litt forskjellige fargenyanser, som er lagt over- og ved siden av hverandre.

Låtenes tekster er ikke trykt i sin helhet i coveret, men et lite utdrag av hver tekst er plassert rett under hver låttittel som er satt opp i kronologisk rekkefølge. Låttitler og rekkefølge finnes kun i innercoveret på "Timothy's monster", og ikke på coverets bakkort som er en mer vanlig løsning. På albumets bakkort er derimot bandets tatoveringsaktige logo plassert sammen med plateselskapets logo og annen informasjon. Det er verdt å nevne at dette platecoveret ble kåret til "årets platecoverdesign" av norsk platebransje i 1994.

3.9.2 "Blissard" (1996)

Musikk:

I motsetning til deres forrige album "Timothy's monster", består dette albumet av en

¹⁰⁶ Sitat fra intervju gitt til Rock Furore nr 4 1994, tekst Knut Bjørheim.

enkelt-cd. Vinylutgaven av "Blissard" er riktignok en dobbelt-lp, men albumets spillelengde er likevel betydelig kortere enn hva som var tilfelle på "Timothy's monster". Ingen av sporene på "Blissard" varer over ti minutter, og man får generelt en følelse av at Motorpsycho på dette albumet har gjennomarrangert låtene slik at de fremstår som mer konsentrerte i sin form. Hvis man betrakter den musikalske utviklingen fra "Timothy's monster" til "Blissard", er det her flere låter som preges av det støyende fuzz-gitar-pop-uttrykket de presenterte på forgjengerens cd 1. En forskjell er at låtene på "Blissard" er mer utviklet, generelt kortere og fremført med mer presisjon. Arrangementene er preget av mer gjennomtenkt harmonikk og tydelige komponerte partier.

Man merker også en lydmessig utvikling ved at produksjonen nå låter "større" i form av å være mer distinkt, og kanskje noe mindre indie-rock- og "lo-fi"-preget enn hva som har vært tilfelle på tidligere utgivelser. Produksjonen er likevel fortsatt preget av Helge Stens blanding av musikalske og støyende lydelementer. En viktig grunn til at lyden på "Blissard" fremstår som "større", kan grunne seg i at musikken med noen få unntak er spilt inn i Atlantis Grammofon Studio i Stockholm. Dette var bandets første forsøk på å spille inn et album i et annet studio, i forhold til deres tidligere utgivelser som stort sett var blitt spilt inn på Brygga Studio i Trondheim.

Bent Sæther uttalte dette under innspillingsprosessen av "Blissard" om hvordan den var forskjellig fra innspillingen av "Timothy's monster":

*"Vi jobber på en annen måte og skriver låtene annerledes. Denne gangen har vi arrangert og arrangert. Vi banka det inn på et tidligere tidspunkt. På "Timothy's.." og "Demon box" var ca halvparten av låtene ferdig før studio. Deretter har jeg kommet med kassegitaren, spilt låtene, lagt på sangspor, trommespor og litt skramlelyd - hvis det har vært nødvendig. Veldig løst med andre ord, og det har kanskje gjort at låtene ikke har blitt så gode som ideene. Det eksisterer ingen regler, ingen totaler i dette regnestykket. Det forandrer seg fra gang til gang"*¹⁰⁷

Den forrige platen ble preget av mange musikalske bidrag fra Lars Lien. Denne gangen bidrar derimot Morten Fagervik sterkt som gitarist. Derfor fremstår Motorpsycho på "Blissard" som et band med to gitarer som spiller opp mot hverandre, og denne

¹⁰⁷ Sitat fra intervjuet "Rapport fra roterommet" høsten 1995 i musikkmagasinet Puls.

tendensen setter sitt preg på låtene og arrangementene.

Selv om Motorpsycho fremstår som mer sofistikerte i sine arrangementer og komprimerte i sin form på ”Blissard”, preges ofte spillemåten av en tilsynelatende sterk entusiasme og punkrockaktig energi.

Coverdesign:

Cd-coveret på ”Blissard” er av standardformatet ”jewel case”. Frontcoveret på ”Blissard” har en gul og svart Mikke Mus-figur mot en hvit bakgrunn som hovedmotiv.

”Blissard”-coverets booklet inneholder mange sider og er derfor temmelig tykt. I likhet med Motorpsychos tidligere album er ikke låtenes tekster trykket i coveret. Det virker derimot som Kim Hiorthøy, muligens som en slags erstatning, har valgt å gi de fleste enkeltlåtene på albumet en egen illustrasjon inne i booklet-coveret. Flertallet av albumets kutt har derfor fått hver sin dobbeltside der låtenes titler er indikert med mer eller mindre tydelige bokstavfonter. Utover dette fremstår de visuelle presentasjonene av albumets låttitler som kombinasjoner av fotografi, illustrasjon og visuell støy. Hvorvidt disse låttittelpresentasjonene faktisk er visualiseringer av Motorpsychos musikk på albumet ”Blissard”, fremstår etter min vurdering som sannsynlig, men uklart. For betrakteren som hører på platen og samtidig blar i coveret, er det i hvert fall vanskelig å vurdere låttittelpresentasjonene som helt selvstendige i forhold til musikken. Lytteren som persiperer musikken og samtidig betrakter coverets design vil høyst sannsynlig bli satt inn i en stemning der visuelle, tekstlige (i form av låttitlene) og musikalske elementer påvirker hverandre og gir en helhetlig opplevelse av albumet. Dette oppstår uavhengig av hvorvidt denne funksjonen på noen måte har vært et bevisst mål fra Kim Hiorthøy sin side eller ikke. Hiorthøys låttittelpresentasjoner fremstår i likhet med albumets forskjellige kutt som forskjellige, men med noen likhetstrekk i form av hvilke visuelle virkemidler designeren har brukt. Dette er med på å gi coverdesignet i kombinasjon med albumets musikalske innhold, en gjennomført og helhetlig form.

Kapittel 4

4.1 Analyse av coverdesignet til de to albumene

I dette kapittelet vil jeg beskrive og undersøke noen utvalgte deler av platecoverne til albumene "Timothy's monster" og "Blissard". Jeg vil prøve å påpeke referanser og inspirasjonskilder som kan ha vært av betydning for hvordan coverdesignet til Hiorthøy fremstår på disse to utgivelsene. Hva disse referansene og inspirasjonskildene betyr eller kan bety, vil jeg drøfte i oppgavens sjette kapittel.

4.2 Frontcoveret på "Timothys monster"¹⁰⁸ :

Frontcoveret på cd-utgaven av "Timothy's monster" står både i forhold til fargebruk, motiv og tekstur i strek kontrast til frontcoveret på Motorpsychos forrige album "Demon box".¹⁰⁹ "Timothys monster" kan derfor med frontcoveret alene antyde en betydelig videreutvikling og muligens ny kunstnerisk retning for bandet.

Man ser her flere flater som delvis lagt over hverandre i forskjellige sjikt. Dette gjør at den visuelle komposisjonen fremstår som flerdimensjonal og variert. Det er benyttet en rekke forskjellige materialer og de mest dominerende fargene er grønt, oransje, hvitt og svart.

I midten av frontcoverets totale flate er det festet en mindre firkantet hvit flate med et bilde av en håndtegnet figur. Figuren består av et smilende, rundt ansikt med oransje øyne uten tegnede pupiller. Den hvite flaten som rammer inn figuren har fått en slags ytre innramming av gråpapirmateriale og teip.

På en liten utklippet bit av det samme gråpapiret, plassert rett over smileansiktet, står Motorpsycho-navnet trykket med skrivemaskinliknende bokstavfont. Til høyre for smilefjeset står albumets tittel skrevet med den samme fonten på en lignende utklippet gråpapir-bit.

¹⁰⁸ Illustrasjon nr 8.

Det underste sjiktet ser ut til å bestå av et grovere pappmateriale med grå fargetone som også har nyanser av grønt. Dette sjiktet får rollen å være det smilende hovedmotivets bakgrunn.

Et trykket alfabet og en tallrekke, som virker til å være trykket på gjennomsiktige plaststensiler, er teipet fast og lagt over nesten hele bakgrunnssjiktet i papp. Disse plaststensilene fungerer som et slags mellomsjikt i den visuelle komposisjonen. Noen av feltene med utdrag fra alfabetet er plassert opp ned. Partiet med bokstaver og tall som er plassert over den hvite flaten med smileansiktet, virker til å være trykket flere ganger oppå hverandre slik at ensfargede sorte felt dannes. På denne måten får bokstavene sterkt kontrasterende grafisk effekt utover det mulige semiotiske innholdet.

Det smilende ansiktet som også er frontcoverets mest naturlige blikkfang har likheter med ”smiley”-symbolet. ”Smiley” har siden begynnelsen av syttitallet vært et av de mest kjente grafiske ikonene i verden. På syttitallet ble symbolet veldig populært i den vestlige delen av verden og brukt mye i reklame men også på egne buttons, klistremerker og t-skjorter.¹¹⁰

”Smiley”-symbolet ble tatt opp igjen på slutten av åttitallet og første del av nittitallet, og hyppig brukt innenfor grafisk design. Det dukket i denne perioden ofte opp på løpesedler, plakater og en del platecovere.¹¹¹ Særlig i England ble symbolet brukt og forbundet med narkotikumet Ecstasy, innenfor subkulturer for ny elektronisk musikk. Symbolet ble på denne måten en viktig del av acid house og rave-miljøenes sin ikonologi, og samtidig en dop-referanse. Symbolet, som består av et enkelt smilende ansikt inne i en runding (som ofte er gul), finnes i mange varianter. Øynene på disse smilefjesene er som oftest lite avanserte. De er ofte ensfarget i svart, men har også i noen tilfeller vært ”tomme” rundinger uten markerte pupiller som figuren på frontcoveret til ”Timothy`s monster”.

Den håndtegnede figuren på frontcoveret kan også gi assosiasjoner til førtitallets platecoverdesign, som ofte var preget av en lett naivistisk stil. Smilende figurer var i denne perioden typiske som virkemiddel på plateomslagene og gjennom bevegelser skulle de ofte til en viss grad skildre musikkens stemning og uttrykk.¹¹² Hiorthøys strek på ”Timothy`s

¹⁰⁹ Illustrasjon nr 15.

¹¹⁰ Wikipedia , nettleksikon.

¹¹¹ Illustrasjon nr 50.

¹¹² Illustrasjon nr 26.

monster” kan minne litt om disse tidlige illustrerte platecoverne. Materialet gråpapir kan på sin side gi assosiasjoner til de enda tidligere ensfargede standardomslagene som ble brukt som omslag på trettitallets plateutgivelser.¹¹³

Hvis man ser etter mulige kunsthistoriske referanser kan den collageinspirerte billedlige stilen på frontcoveret til ”Timothy`s monster” gi assosiasjoner til modernistiske og eksperimentelle kunsthistoriske retninger fra det nittende århundre. Coverdesignet kan på en annen side også minne om nyere postmodernistisk collagekunst.

Frontcoveret på ”Timothy`s monster” er etter min vurdering tydelig inspirert av punkens og den alternative indie-rockens DIY-platecovere. Collager med kombinasjoner av utklippende eller revede tekstlige og visuelle elementer ble, som jeg nevnte i kapittel to, et stilistisk utgangspunkt og en inspirasjonskilde for en stor andel platecoverdesign innenfor britisk postpunk og amerikansk indierock på åtti- og nittitallet.

Hvis man betrakter coverdesignet Kim Hiorthøy utformet på de to ep`ene¹¹⁴ som ble gitt ut i forkant av ”Timothy`s monster”, ser man at begge disse frontcoverne ble prydet med en smilende tegneseriefigur som midtpunkt. De klart Disney-inspirerte tegneseriefigurene har også de samme ”tomme øynene” som figuren på frontcoveret til ”Timothy`s monster”. Som visuelle komposisjoner i form av smilefigurenes billedkomposisjonelle plassering, og ved bruk av lignende materialer, har de to ep`enes frontcovere en rekke likheter med frontcoveret på ”Timothy`s monster”. Oppfølgeralbumet ”Blissard” har også en smilende tegneseriefigur som hovedmotiv på frontcoveret.

4.3 ”The supersonic scientist”¹¹⁵ :

I innercoveret på ”Timothy`s monster” finner man en illustrert figur som virker håndtegnet på en bakgrunn av brun papp. Figuren er tegnet med en enkel svart strek, som gir assosiasjoner til barnetegningers ofte direkte og sjarmerende uttrykk. Tegningen kan også minne om uttrykk fra kunstreningen naivisme som ofte representerte lignende kvaliteter. Under figuren på den samme coversiden og på den andre siden til venstre for figuren, vises låtenes navn og rekkefølge for cd 1. Låtene er ført opp på et felt med en hvit bakgrunn og

¹¹³ Illustrasjon nr 24.

¹¹⁴ Illustrasjon nr 17 og 18.

¹¹⁵ Illustrasjon nr 9.

skrevet med en skrivemaskinaktig font. På den ene av disse to sidene er også Motorpsychos offisielle bandlogo plassert.

Hvis man kjenner Motorpsychos tidlige utgivelsers coverdesign drar man kjensel på denne skapningen som kalles "The supersonic scientist". Jeg vil her kort oppsummere "the supersonic scientist" historie fram til utgivelsen av "Timothy`s monster". På Motorpsycho sin mini-lp "Eight soothing songs for ruth" blir det i coverets informasjonstekst spurt etter hvor "The supersonic scientist" befinner seg. I albumet "Demon Box" sitt innercover bidrar Kim Hiorthøy med en enkel håndtegning av en figur som tydeligvis skal forestille et menneske. Figuren drar en lekebil etter seg med en tråd og smiler på en underlig måte.¹¹⁶ Det kommer frem i informasjonsteksten at Hiorthøy her har tegnet "The supersonic scientist" som han takkes for av Motorpsycho.

I innercoveret på "Timothy`s monster" er "The supersonic scientist" nok en gang illustrert av Hiorthøy.¹¹⁷ Men denne gangen flyr "The supersonic scientist" i lufta, imens lekebilens drar han etter seg i en tråd. Lekebilens og figuren har på denne måten byttet roller fra "Demon box"-illustrasjonen til "Timothy`s monster".

4.4 Bakkortet på "Timothy`s monster"

Bakkortet er på "Timothy`s monster" preget av den samme pappfargede bakgrunnen som er brukt på både frontcoveret og i innercoveret. På bakkortets øvre halvdel er en av de samme plaststensilene vi også ser på frontcoveret lagt over pappbakgrunnen og festet med biter av tape. Denne plaststensilen er gjengitt i en større utgave enn hva som er tilfelle på frontcoveret, og alfabetet og tallrekken som er trykket i svart mangler enkelte tall og bokstaver. Helt til høyre på bakkortet er det "tribal"-inspirerte Motorpsycho-symbolet presentert i en loddrett variant. Bakkortets nedre halvdel prydes av nok en håndtegnet figur med tydelig likheter til den smilende figuren på frontcoveret og den illustrerte "supersonic scientist" som er gjengitt i innercoveret. Figuren er tegnet på en utrevet bit av det noe gulere gråpapirmaterialet som også ble brukt på frontcoveret. Bakkortets figur har et lignende smil og de samme "tomme" øynene som frontcoverets figur. Figurens illustrerte kropp kan minne om hvordan et barn tegner en enkel ku eller hund, noe som også

¹¹⁶ Illustrasjon nr 16.

understrekes av mer utstående ører enn hva frontcover-figuren har. Øynene er her fylt med en hvit farge i motsetning til frontcoverets figur som har oransje øyne. At det er familiære uttrykksmessige forbindelser mellom disse tre illustrerte figurene, er slik jeg ser det åpenbart. ”The supersonic scientist”-figuren skaper på denne måten både en kontinuitet mellom noen av Motorpsychos tidligere utgivelser, men også en egen kontinuitet innenfor coverdesignet til denne utgivelsens enkeltdeler.

4.5 Front-coveret på ”Blissard”¹¹⁸:

Frontcoveret på ”Blissard” ser ut som et polaroidfotografi tatt på en meget uskarp innstilling. Men bildet, som jeg velger å tro har et utgangspunkt som fotografi, kan også være bearbeidet med digitale bilteredigeringsprogrammer for å gjøre hovedmotivet ytterligere uskarp. Figuren som er avbildet med meget diffuse detaljer, er mistenkelig lik Mikke Mus, så jeg velger å tolke den som en utgave av Disney-tegneseriefiguren . Kim Hiorthøys fremstilling av Mikke Mus på ”Blissard”-frontcoveret blir preget av en tvetydig karakter ved å ha uklare konturer, men samtidig antydning til et smil. Det gir tolkningsmuligheter for å betrakte frontcoveret som skremmende, psykedelisk eller humoristisk. Eller muligens alle disse tre kvalitetene på en gang. Frontcoveret får derfor på denne måten en postmodernistisk kompleksitet i all sin tilsynelatende enkelhet. I høyre hjørne er det plassert en krusedull som delvis ser håndtegnet ut, men som også kan være fremstilt med et databasert tegneprogram.

Bandnavnet og albumets tittel er denne gangen festet som et klistremerke utenpå selve plastcoveret. Hvis man betrakter frontcoveret atskilt fra ”jewel case”-coveret, fremstår det uten noen form for tekstinformasjon.

Noe som umiddelbart slår en i forhold til mulige kunsthistoriske referanser, er hvordan frontcoverets hovedmotiv minner om approprieringen av amerikanske populærkulturelle ikoner, som kjente tegneseriefigurer og filmstjerner, innenfor kunst- retningen pop-art på sekstitallet. De amerikanske etterkrigskunstnerne Jasper Johns og Robert Rauschenberg var innovatører på femtitallet ved å kombinere visuelle elementer fra populærkulturen med det moderne kunstmaleriets virkemidler. Disse to kunstnerne har i ettertiden blitt

¹¹⁷ Illustrasjon nr 9.

kalt "neo-da-da"-kunstnere ved at de på femti- og sekstitallet konstruerte sine verk ved å kombinere forskjellige figurative "funnete objekter" og gjenstander med forskjellige former for abstrakte og spontane maleriuttrykk. Johns og Rauschenberg er i ettertiden også blitt betraktet som tidlige eksponenter for postmodernistiske kunstuttrykk.

Pop-art-kunstnere som Andy Warhol og Lichtenstein, utviklet disse ideene videre på siste del av sekstitallet.

Det er også verdt å nevne at tegneseriefigurer i likhet med "smiley"-symbolet, ofte ble brukt innenfor grafisk design innenfor "house"- og elektronika-bølgens subkulturer på nittitallet. Denne type platecoverdesign hadde ofte forbindelser til miljøer med bruk av narkotiske rusmidler. Det var ikke uvanlig at selve tablettene eller "frimerkene" med brukerdoser av narkotika var prydet med tegneseriefigurer. Dette førte noen ganger til at spesielle partier med narkotikum fikk kallenavn deretter som for eksempel "Bart Simpson" eller "White rabbit".

4.6 Låttittelpresentasjonen av "Sinful, wind-borne"¹¹⁹ :

Hiorthøy har valgt å presentere albumets åpningslåt "Sinful, wind-borne" som en slags collage som dekker en dobbeltside inne i "booklet"-coveret. Et falmet fotografi av en soldat av østlig opprinnelse utgjør store deler av den venstre siden. Ytterst mot venstre på fotografiets kant er det plassert hvit maskeringsteip og et bakenforliggende sjikt med lilla farge, der man også ser en papirbit med noen håndskrevne bokstaver.

På den høyre siden av presentasjonen er den øverste delen dekket av to fargede felt i brunt og svart. Under disse er det et større hvitt felt med to svarte tjukke streker som danner et kryss som også kan tolkes som en antydning av et kors. På den venstre siden er det skrevet "Sinful, wind" med nesten uleselige manipulerede bokstavtyper, og på den høyre siden står det som en fortsettelse "borne" med noe tydeligere bokstaver. Nederst på den høyre siden er det et rødt felt med noen mindre svarte felter helt nederst. En bit av teip er plassert ca på midten av det røde feltet. Noen tynnere svarte streker er dratt over midten av fotografiet på den venstre halvdelen og fortsetter over på den høyre siden. Disse strekene virker det som er laget ved hjelp av databaserte tegne- og redigeringsprogrammer, og de

¹¹⁸ Illustrasjon nr 11.

fremstår som effektiv og skurrende visuell støy. Låttittelpresentasjonen av ”Sinful, wind-borne” har etter min mening noen familiære fellestrekk med den allerede nevnte amerikanske kunstneren Robert Rauschenbergs billedserier fra femti- og sekstitallet. Rauschenbergs ”combine”-bilder og da særlig verkene som ble produsert på sekstitallet ved hjelp av silketrykkteknikk¹²⁰, ligner etter min vurdering mye på det collageuttrykket Hiorthøy presenterer på ”Sinful, wind-borne”. Et fellestrekk i Rauschenberg ”combines” og Kim Hiorthøys collager i ”Blissard”-coveret er at de i stor grad baserer seg på reproduksjoner av allerede eksisterende bilder, fotografier og symboler. Et annet fellestrekk er at forskjellige abstrakte elementer skaper spenningskontraster til de mer figurative elementene.

En hovedforskjell ligger i den tekniske produksjonsprosessen. Der Rauschenberg benyttet seg av silketrykk på sekstitallet, har Kim Hiorthøy som nittitaldsdesigner høyst sannsynlig brukt et digitalt bilderedigeringsprogram som Adobe Photoshop.

På den venstre siden av låttittelpresentasjonen kan formen av et kors og den sterke rødfargen muligens kunne være ment å bli sett i forbindelse med ”Sinful”, som er i låtens tittel. Dette er i så fall etter min vurdering mer ment som metaforiske antydninger til låtens tittel, som betrakteren kan forme sine egne videre tolkninger av.

4.7 Låttittelpresentasjonen av ”The Nerve Tattoo”¹²¹

Låten ”The Nerve Tattoo” er i likhet med de fleste andre låtene på albumet illustrert over en dobbeltside. Låtens tittel er presentert med en langt mer leselig font enn mange av de andre visuelle låttittelpresentasjonene man finner i coveret. Låttittelen er plassert på midten av dobbeltsiden med bokstaver som går fra venstre over til høyre halvdel. Over låtens tittel står det med gjennomsiktige og ikke fullt så tydelige bokstaver ”track five”. Bokstavfonten som brukes på låttittelen virker ikke til å være av en standardtype. Det ser mer ut som om det er brukt biter av teip som er satt sammen til å forme bokstavene. Dette gir klare assosiasjoner til punkens og indie-rockens ofte røffe DIY-estetikk.

Denne låttittelpresentasjonen er preget av de kontrasterende fargene svart og hvitt. En

¹¹⁹ Illustrasjon nr 12.

¹²⁰ Illustrasjon nr 51.

¹²¹ Illustrasjon nr 13

betydelig mengde svarte streker som trekkes vannrett over begge dobbeltsidens deler, er satt mot en hvit bakgrunn. De svarte strekene fremstår som visuell støy, men de skaper også en fornemmelse av høyt tempo, og bevegelser som muligens kan være inspirert av låtens musikalske uttrykk.

Det er verdt å merke seg at ingen av de visuelle elementene på denne låttittelpresentasjonen virker til å være tegnet med hånd. Det virker derimot som det gjennomgående her er brukt et databasert bilderedigeringsprogram.

Ved nærmere betraktning ser man at tittelen ”The Nerve Tattoo” er trykket enda en gang, men med noen gjennomsiktige bokstaver på midten av dobbeltsiden. Noen av bokstavene er tydeligvis manipulert og bearbeidet, og fremstår som klaser av tråder som skaper en dekorativ effekt. Innimellom de svarte trådene er det noen rødbrune streker.

Bokstaven ”R” i den største utgaven av låttittelen er rammet inn av en av de rødbrune trådene. Disse svarte og rødbrune trådene som er bundet sammen i klaser, er muligens ment fra Kim Hiorthøys side som en antydning til nervetråder, som igjen henspiller seg på låtens tittel.

Under de to forskjellige variantene av låtens tittel står det med mindre skrift ”but that’s ok”, som er et utdrag fra låtens refreng.

4.8 Låttittelpresentasjonen av ”True Middle”¹²²

Denne låttittelpresentasjonen har et halvabstrakt preg, og er plassert over en dobbeltside i innercover-bookleten. I likhet med ”Sinful, wind-borne”, er også ”True Middle” preget av et collageinspirert uttrykk. Helt øverst fra midten og mot høyre hjørne ser man litt av et gulfarget fotografi med bilde av noe som ser ut som skog eller krattvegetasjon. Øverst på venstre halvdel av den visuelle komposisjonen står låtens tittel presentert, men med sterkt manipulererte og fragmenterte bokstavfonter. Hvis man ikke på forhånd vet at det her skal stå ”True Middle”, er det meget vanskelig å tyde teksten.

Under låtens tittel står det ”(G-35)” med marineblå tydelige bokstaver som er lette å lese. Helt øverst i venstre hjørne er det plassert et felt med grønnfarge som står i kontrast til andre felt i hvitt og svart.

¹²² Illustrasjon nr 14.

På nederste halvdel av både den venstre og høyre siden av illustrasjonen finner man et parti med de samme svarte langtrukne strekene som i stor grad var benyttet på låttittelpresentasjonen av ”The Nerve Tattoo”. En forskjell er at en del av strekene på låttittelpresentasjonen til ”True Middle” er noe tykkere, slik at det også formes noen mindre ensfargede svarte felt. Over disse strekene er det også plassert et større svart ensfarget felt. På undersiden av og ved siden av det svarte feltet er det plassert noen rundinger i hvitt, grått og svart. Det er også skrevet ”the void” inne i det største svarte feltet. En annen interessant detalj på høyre halvdel er en liten menneskefigur som er plassert bak de svarte strekene. Dette kan minne om en menneskeaktig figur hentet fra et dataspill, og man får fornemmelsen av at skapningen befinner seg inne i en ”storm” av visuell støy.

Designfirmaet Tomato var svært innflytelsesrike på nittitallet og ble drevet av de samme menneskene som stod bak elektronikabandet Underworld. De laget coverne til sine egne utgivelser, men utformet også omslag for andre artister. Deres visuelle stil på nittitallet ble preget av en postmodernistisk tilnærming der høyverdig kunst ofte ble forent med platecoverdesign gjennom en moderne DIY-estetikk. Ved å jobbe interdisiplinært med både musikk og coverdesign, var Tomato nyskapende ved å bringe visuell og auditiv kunst nærmere hverandre.

Albumcoveret til albumet ”Dubnobasswithmyheadman”(1993, Junior Boys Own)¹²³ satte en ny standard for hvordan ”dance”-sjangerens albumcovere skulle se ut.

Coveret er i svart og hvitt og blander elementer som skrevet tekst, håndavtrykk og fotokopierte elementer, der alle virkemidlene får en sterk grafisk effekt. Albumcoveret reflekterer albumets elektroniske rytmer og ”oppkuttete” lydestetikk, som i stor grad bestod av sampling og bearbejdede lyder. Kim Hiorthøys grafiske design på låttittelpresentasjonen til ”True Middle” minner etter min mening en god del om dette Tomato-coverets uttrykk. Det mest opplagte visuelle fellestrekket er bruken av kontrastene mellom svart og hvite oppkuttete elementer som former en nittitallsmoderne DIY-estetikk.

¹²³ Illustrasjon nr 48.

Kapittel 5

5.1 Analyse av Motorpsychos lydteksturer i utvalgte låter

I dette kapittelet vil det med inspirasjon fra Allan Moores teori om “The sound box” gitt en beskrivelse og gjort en nærmere undersøkelse av Motorpsychos musikk lydteksturer .

Det vil bli søkt etter veksling mellom tetthet og luftighet i de utvalgte låtenes lydbilder samtidig med å prøve å påpeke musikalske referanser som kan ha fungert som Motorpsychos musikalske inspirasjonskilder i den perioden “Timothy`s monster” og “Blissard” ble laget.

5.2 ”Feel”¹²⁴

Sangen ”Feel” er ”Timothy`s monster” sin første låt på cd 1. Låten er spilt inn på et enkelt firesporshjemmestudio, og det setter sitt preg på produksjonen. Det låter

litt ”hjemmesnekret” både ut i fra lydkvalitet og musisering. Mellotron utgjør en viktig del av låtens lydbilde og er mest sannsynlig lagt på i etterkant i et annet studio.

Som åpning på et langt og ambisiøst album er ”Feel” en relativt kort låt som umiddelbart skaper en intimitet med lytteren i form av et enkelt og neddempet lydbilde. På denne måten kan kuttet fungere som en mild invitasjon til å høre resten av albumet. Motorpsycho har valgt å ta med noe nynning og en noe snublende start på ”Feel”, som åpner kun med kassegitar. Starten antyder en upretensiøs holdning som også viser en menneskelig sårbar nerve som fungerer som sterkt appellerende og medrivende på lytteren.

Lydbildet fylles ut med akustiske gitarer, bass, vokal og en dominerende mellotron.

Trommer og perkusjon er fraværende. Første del av ”Feel” har derfor en temmelig luftig lydtekstur. 120 sekunder ut i låten endres basslyden til den typiske ”fuzz”-bassen man ofte hører på Motorpsychos innspillinger. ”Fuzz”-basslyden sørger derfor for at det skapes en

¹²⁴ Låt nr 1 på CD 1 fra ”Timothy`s monster”.

noe tettere lydtekstur.

Man får gjennom denne innspillingen følelsen av å høre "Feel" på skissenivå, men det gjør at studioversjonen får en viktig sjarmerende kvalitet ved seg. Vokalen er mikset lavt på versene slik at en viss mystikk skapes, og man må virkelig lytte konsentrert for å høre teksten. Man kan få inntrykk av at Motorpsycho på denne låten demonstrerer en søken etter en alternativ form for uttrykksmessig perfeksjonisme. Ved å tydelig inkludere uperfekte elementer side om side med de melodiske kvalitetene som ligger i låten, skapes effektive kontraster som tilfører spenning til uttrykket. Dette minner sterkt om den "lo-fi"-estetikken mange alternative band, som for eksempel Pavement, representerte på sine utgivelser på begynnelsen og midten av nittitallet.

5.3 "Wearing your smell" ¹²⁵

Låten "Wearing your smell" fra "Timothy's monster" viser tydelig inspirasjon fra amerikanske indieband fra åttitallet som Dinosaur jr. og Husker Du. Låten har en sår romantisk nerve og en utpreget melodisk pop-følelse, som formidles gjennom Motorpsychos lydbilde bestående av fuzzbass, elgitar og trommer. Den forvrengte bassen til Sæther er mikset ganske høyt i lydbildet og spiller melodiske bassløp som inkluderer andre toner enn grunntonene i gitarakkordene. En kombinasjon av en elektrisk vreg-gitar og akustisk gitar fungerer sammen som rytmegitarer.

Skarptromme, hi-hat og cymbaler er plassert ganske høyt i lydbildet, mens basstrommen ligger noe lavt i miksen. Dette gir "Wearing your smell" en middels luftig lydtekstur der "fuzz"-bassen alene i stor grad utfyller de dypere frekvensområdene. Låtens lydbilde får et luftig men også lett "skranglete" preg på grunn av denne kombinasjonen av trommelyd og basslyd, kombinert med rytmegitarer og en tydelig tamburin. Denne middels luftige lydteksturen kler låtens melodiske kvaliteter.

Snah spiller flere melodiske tema på utvalgte steder med en gitarlyd og et tonevalg som minner sterkt om Robert Fripp fra progbandet King Crimson.

"Wearing your smell" minner lyd og stemningsmessig mye om låten "Little furry things" (1987) av Dinosaur jr. Ellers synes jeg å ane likheter med det engelske postpunkbandet The

¹²⁵ Låt nr 8 på CD 1 fra "Timothy's monster".

Cure sine mer melodiske poplåter, som utvilsomt også var en inspirasjonskilde for Dinosaur jr.

5.4 "A shrug and a fistful"¹²⁶

Denne låten viser Motorpsycho anno 1994 på sitt mest eklektiske og stilpluralistiske. "A shrug and a fistful" viser at bandet på dette tidspunktet i deres karriere i stor grad er i stand til å tenke ut uvanlige og originale stilkombinasjoner, også innenfor en konkret låt.

Deathprods produksjon gir låten en ytterligere eksperimentell karakter ved at konkret støy kombineres med låtenes øvrige lydkilder, som hovedsaklig utgjøres av forskjellige instrumenter og sangstemmer. Låten starter med en kort nynnelyd før et parti med hvit konkret støy startes. Denne hvite støyen ligner den signallyden man hører fra et tv-apparat eller radio når ingen kanal er søkt inn. Langt inne i støypartiet er det mikset en melodisk vokallinje med en tekst som knapt er hørbar. Så kommer en sterkt forvrengt elgitar og trommer inn, samt en høyt mikset vokallinje som synger "don't fuck me all over again". Den hvite støyen kommer så tilbake et øyeblikk før trommer, "fuzz"-bass, gitar og banjo spiller energiske synkoperte rytmeriff, som kombineres med et allsangvennlig vokalt tema med en tekstlinje som går på lydene "oh yodi, yodi, yoo". Lydteksturen i låtenes første del er meget tett og blir fylt ut av forskjellige lydkilder som inkluderer både hvit støy og Motorpsychos instrumentering. Stilmessig kombineres her konkret støy med heavy metal-riffing, funky rytmefigurer og et banjo-riff som, kombinert med koringene gir assosiasjoner til country og bluegrass-musikk.

Etter den første fremføringen av "oh yodi, yodi, yoo"-partiet roes dynamikken helt ned i en ny del hvor man kun hører Bent Sæthers stemme og noen flagelett-toner spilt på en elbass. Lydteksturen blir derfor plutselig veldig luftig og full av hull, som en dynamisk kontrast til låtenes tette og veldig energiske første parti. Videre utover låten veksles det mellom disse to partiene, og de fremføres med store dynamiske og arrangementmessige variasjoner. På noen partier kommer Deathprods kombinasjoner av konkret støy og rock tydelig tilbake.

¹²⁶ Låt nr 4 på CD 1 fra "Timothy's monster".

5.5 "Watersound"¹²⁷

Låten "Watersound", som avslutter "Timothy's monster" sin cd 1, har et østlig dronepreg som skaper en svevende og nesten mediativ stemning. Dette grunnes mye i bruken av en elektrisk sitar og modale skalaer i låtens riff, som resulterer i østlige klanger. Dette er i tråd med hvordan motkulturen innenfor psykedeliabølgen på sekstitallet lot seg inspirere av østlige religioner og kulturer i sin søken mot alternative livsformer.

Lydbildet preges av en rekke akustiske strengeinstrumenter samt piano og perkusjon. Det høres ut som om det er brukt alternative stemninger på strengeinstrumentene, som klangmessig kler droneeffekten på låtens hovedriff. Låtens repetitive oppbygging og øvrige musikalske virkemidler, har likheter med en del etnisk folkemusikk av den typen som brukes under religiøse ritualer, der man ønsker å komme i kontakt med en mystisk og åndelig dimensjon. Lydteksturen på "Watersound" er veldig luftig frem mot låtens avsluttende del hvor den blir noe tettere. Mot slutten kommer et parti med mer elektrisk lydbilde, der trommer, ekkoeffekter, mellotron og et pianoriff er med på å bygge opp mot et klimaks, som igjen leder til en rolig avslutning som ligner låtens intro. På vokalen er det lagt en slags "phaser"-lignende effekt som ble brukt mye innen psykedelisk rock på slutten av sekstitallet. Lars Lien og Snah bidrar med flerstemt bakgrunnsvokal. Dette lager et teppe av harmonier som er med på å gi låten et veldig melodisk preg.

5.6 "The Wheel"¹²⁸

Låten "The Wheel" varer i nesten sytten minutter og er derfor "Timothy's monster" sitt lengste kutt. Tittelen på låten kan muligens peke på et repeterende gitarriff som spilles fra låtens start. Nye lydkilder i form av andre instrumenter legges deretter gradvis til. Gitarriffet repeteres og repeteres, nesten som en programmert "loop" med små variasjoner. På denne måten blir gitarriffet selve "hjulet" som lager utgangspunktet for hva som skapes av musikk videre utover låten.

Gitarriffet blir på starten av "The Wheel" spilt alene og er plassert på venstre siden av stereolydbildet. Neste lydkilde er et lignende riff fra et elektrisk piano med en ekkoeffekt på. El-pianoet får her rollen å fylle ut noe av "tomrommet" på høyre side i stereolydbildet.

¹²⁷ Låt nr 11 på CD 1 fra "Timothy's monster".

¹²⁸ Låt nr 1 på CD 2 fra "Timothy's monster".

Det elektriske pianoet har en helt annen lydkarakter enn gitaren og er med på å gjøre lydteksturen myk og luftig.

Neste element som kommer inn er vokalen, og den blir plassert mer på midten av stereobildet, mellom gitarriffet og el-pianoets toner. På Bent Sæthers vokal brukes det her en ”phaser”-effekt.

Allan Moore hevder at ”phaser”-effekten brukt på vokal etter sekstitallet, står igjen som en referanse til tidlig spacerock laget og fremført av band som for eksempel Pink Floyd.¹²⁹

Etter litt over ett minutt ut i låten kommer bassen inn med et tredje riff som flettes inn i gitarriffet og el-piano-riffet. ”The Wheel” fremstår nå plutselig som drivverket på en tikkende klokke, der tre tannhjul i form av tre lignende riff driver hverandre og låten fremover.

Neste element er trommer, som underbygger alle de tre riffene med en temmelig statisk rytme. En spesiell vri som er benyttet er å utelate basstrommen på låtens første del, og heller mikse den gradvis inn i låtens tredje minutt.

Lydteksturens luftige preg skaper sammen med bruk av lydeffekter og de repetitive riffene en svevende psykedelisk stemning.

I låtens fjerde minutt økes intensiteten ved at enda flere deler av trommesettet i form av cymbaler inkluderes i lydteksturen. Trommeslager Gebhart begynner etter hvert å spille mer fritt og improviserende i takt med at mengden av vrenge og volum forsterkes. Etter fem minutter og tjuefire sekunder stopper alle instrumenter og lydkilder opp. Bassen starter så umiddelbart opp et nytt riff, som ut ifra form og type vrenge lyd kan gi assosiasjoner til et av syttitallets viktigste hard rock-band Black Sabbath, samt en del andre tyngre psykedeliske band fra samme periode. Basslyden Sæther bruker på denne delen av låten treffer dype lavereliggende frekvenser, og er fylt med så mye vrenge at man som lytter kjenner vibrasjonene sterkt på kroppen. Bassriffet er på grunn av sin lydkarakter og repetitive preg svært suggererende, og fungerer herfra som et nytt ”hjul” for låtens neste del. Trommespill som underbygger det nye bassriffet blir så lagt på. Vokal og el-piano kommer inn og mengden av ekko og ”phaser”-effekt på disse lydkildene økes. Vokallinjene virker mer improviserte utover dette partiet av låten. På denne delen av ”The Wheel” er lydteksturen også betydelig tettere, mye på grunn av den dominerende bassen og trommene som er

¹²⁹ Moore, *Rock: The primary text*.

mikset høyere. Likevel er lydteksturen i stadig dynamisk bevegelse og forandring, mye på grunn av bruken av lydeffekter og støy som er lagt på av Deathprod.

I låtens trettende minutt forsvinner gradvis hele lydbildet ut og elgitarriffet og piano-riffet fra "The Wheel" sin første del kommer gradvis forsiktig tilbake, og varer i litt over ett minutt. Det tunge Black Sabbath-aktige "fuzz"-bassriffet kommer så i låtens fjortende minutt tilbake med full styrke, kombinert med energiske trommer som denne gangen virker til å være mikset enda høyere. Dette fører til en ytterligere tettere lydtekstur, og danner et intensitetsmessig dynamisk høydepunkt som varer frem mot "The Wheel" sitt sekstende minutt, hvor låten igjen gradvis "fades" ut og på denne måten avsluttes.

"The Wheel" gir sterke assosiasjoner til syttitallets psykedeliske spacerock.¹³⁰ Et typisk trekk for spacerock¹³¹ er at bandene ofte hadde et hovedmål å skape en kosmisk stemning, noe Motorpsycho etter min vurdering klarer å oppnå på "The Wheel". Utover dette kan låten minne om tysk krautrock¹³² eller "dronerock", som var den tyske utgaven av eksperimentell og progressiv rock på seksti og syttitallet. Assosiasjonene oppstår mye på grunn av låtens gjennomgående repetitive og suggerende preg, som gradvis hypnotiserer lytteren inn i en transelignende tilstand. Låtene innenfor krautrock var ofte lange med repeterende temaer som det ble improvisert rundt, ofte med sterke innslag av elektronika og hypnotisk perkusjon. På denne måten fremstod ofte krautrocken som psykedelisk og eksperimentell, men samtidig i mange tilfeller minimalistisk i sitt uttrykk. Krautrocken var derfor også en sentral forgjenger til de fleste sjangere innenfor elektronisk moderne populærmusikk, og var viktig for utviklingen av elektronika-retningene ambient, tekno og trance som ble store sjangere på nittitallet.¹³³

Motorpsycho bekrefter elektronika-sjangerne på nittitallet som en inspirasjonskilde for "The Wheel", ved å spille det de selv i enkelte intervjuer definerer som ambient-rock.¹³⁴ Hele nittitallet var preget av en stor popularitetsbølge for elektronisk

¹³⁰ Musikalsk kjennetegnes denne stilen ved å ha improviserte saktegående og lange instrumentale partier som domineres av synthesizere, eksperimentelt gitarspill, elektroniske lyd-effekter, lite tonevariasjon og tekster preget av science fiction-temaer.

¹³¹ Spacerock har sterkere bånd til sekstitallets psykedeliske rock enn den progressive rocken på syttitallet. Den tidlige perioden til Pink Floyd fra 1967-1971 blir ofte sett på som grunnleggende for spacerock-sjangeren.

¹³² Viktige band i sjangeren er Can, Neu!, Faust, Tangerine Dream, Kraftwerk og Amon Duul 2. Gruppene selv kalte musikken de laget for "cosmische musik" som ligner mye på sjangerbetegnelsen spacerock. .

¹³³ Derogatis, Jim *Kaleidoscope eyes*, Fourth estate, 1996. S 125.

¹³⁴ Sitat fra intervjuet og arteikkelen "Rapport fra roterommet" høst 1995, Puls.

dansemusikk, og ”The Wheel” som ble utgitt i 1994, kan derfor også sees i lys av denne trenden. Bandet fremstår derfor i 1994 som både svært tidsriktige og retrospektive på en gang.

Snah sa dette om ”The Wheel” i et intervju i 1996:

*”...da vi lagde ”The wheel” hørte vi fort at det bar i retning av en mer organisk ambient-stemning. Mye på grunn av det repetitive og suggerende hovedriffet, så vi lot den bare gå og gå så lenge vi følte for det. Kanskje også litt for å vise at det går an å gjøre det med gitarer nå som ”maskinan” har tatt over så mye. Selv finner jeg spennende ting innen ”maskinmusikk” sånn som Biosphere og Aphex Twin. Men det er fremdeles mye å utforske i gitarbasert musikk. Hør på Sonic Youth; de har gjort utrolig mye bra for å revitalisere gitarrocken og gi den et oppdatert uttrykk.”*¹³⁵

Bent Sæther uttalte dette om ”The Wheel” i et intervju i Puls i 1994:

”Det er en turne-låt. Snah hadde den gitaren og melodifraseringa som åpner hele låta da vi dro, så tenkte vi at denne arrangerer vi ikke. Den blir som den blir og vi forsøker å spille den så mange kvelder som mulig. En kveld i Köln kom monster-riffet. Derfra har den bare blitt lengre og lengre. En helt klart ”på tur” - låt som er forskjellig fra gang til gang.”

Puls: *”Kunne ikke en litt neddempet ”The Wheel”, utgitt på tolvtommer, blitt spilt på houseparties?”*

Bent Sæther: *”Kanskje, den er litt ambient. På den første delen av monster-riffet er basstromma fjernet, så du får ingen backbeat-rock’n roll-følelse av den. Jeg veit ikke. Den er dels veldig Black Sabbath-heavy, men også moderne ambient.”*

Håkon Gebhart: *”Analog-tekho. Det er jo en loop som er spilt inn på ordentlige instrumenter.”*

5.7 ”The Golden Core”

På ”Timothy’s monster” sin avslutningslåt ”The Golden Core”, synger Bent Sæther duett med Anne Li Drecker fra gruppen Bel Canto. Låten bygger seg gradvis og dynamisk opp og ned igjen og varer i overkant av tretten minutter. ”The Golden Core” starter med vibrafon-spill av gjestemusiker Øyvind Bronsegg. De øvrige instrumentene som gradvis kommer inn, er el-gitar, bass, synthbass, trommer og en temmelig dominerende mellotron spilt av Deathprod. Lydbildet på sangens første halvdel fremstår som temmelig ”rent”. Ut i

¹³⁵ Sitat fra intervju gitt til magasinet Musikkpraksis nr 2 1996, tekst: Øyvind Adde.

fra hvordan ”The Golden Core” er bygd opp, kan man ifølge Allan Moores metodiske grep si at låtenes første halvdel har en lydtekstur preget av mye luftighet.

Etter to vers med påfølgende refrenger, der Sæthers stemme blir satt i kontrast til Anne Li Dreckers vokal, er låten inne i sitt femte minutt og en ny del startes. I denne delen blir de musikalske lydteksturene gradvis bygget tettere. Begynnelsen på denne delen indikeres ved at vi nå plutselig hører at grunnrytmen kun spilles av bassen alene. Gradvis legger de andre instrumentene seg på. Mellotronen får en slags solo-rolle når partiet gradvis bygger seg opp dynamisk mot et kraftigere volum og en stadig tettere lydtekstur. Mengden av ”fuzz”-gitar og den dynamiske intensiteten i den øvrige instrumenteringen, når et første høydepunkt rundt 9.20 minutter. Men fremfor å roe låten helt ned igjen, bygges dynamikken videre oppover og avsluttes med at refrenget fremføres for tredje gang, og i denne delen oppleves låtenes kraftfulle og symfoniske klimaks.

Låter fra ”Blissard”:

5.8 ”Sinful, wind-borne”¹³⁶

”Sinful, wind-borne” er ”Blissard”-albumets første låt, selv om det ligger et ”skjult” spor plassert før denne låten, som man må spole tilbake fra spor 1 på cd-spillere for å høre. Dette ”hemmelige” sporet har et neddempet og lett avantgardisk ambient-preg, og gir assosiasjoner til deler av musikken produsent Deathprod har gitt ut som solo-artist. ”Sinful, wind-borne” har en intro som består av elgitaroner med mye romklang, og som ligner litt på det ”skjulte” ambient-sporet, men lydteksturen kan samtidig gi assosiasjoner både til alternativ gitarrock som Sonic Youth og instrumental surf-musikk fra begynnelsen av sekstitallet.

Et elgitarriff i høyre del av stereobildet kombinert med høyt miksedde trommer plassert i midten, starter selve låten. En elgitar i venstre høyttaler legges raskt til. Det samme gjør en lett forvrengt, men ikke spesielt dominerende basslyd plassert på midten av stereobildet mellom de to elgitarene. Gjennom ”Sinful, wind-borne” spiller de to elgitarene kontinuerlig opp mot hverandre, og på noen partier dobles riffene. På andre deler av låten

¹³⁶ Låt nr 1 på ”Blissard”.

kommuniserer gitarene seg imellom fra høyre og venstre side av stereolydbildet. Her spiller de små melodiske linjer og riff, begge med en temmelig ren elgitarlyd. Dette samspillet minner om bluesmusikkens ”call and response”-strukturer i en utviklet og alternativ utgave. På denne måten utfylles låtens lydtekstur, og den er stadig i dynamisk endring. De to gitaristene benytter forskjellige spilleteknikker gjennom låten. En av disse teknikkene som er å høre på slutten av låtens tredje minutt, får gitarene til å høres ut som ”sirener” som skyter tonene energisk ut i hver sin høyttaler. Her er ikke anslagene hos gitaristene helt hundre prosent synkroniserte, men det er likevel presist nok til å kunne kalles samkjørt. Dette viser en form for ørsmå tilfeldigheters frihet innenfor et tilsynelatende veldig strengt kontrollert rammeverk som former låten ”Sinful, wind-borne” som komposisjon. Utover låten kommer flere instrumentale partier som virker gjennomkomponerte. Nærmest hver eneste tone virker planlagt, kanskje med unntak av en lett dissonerende men likevel svært melodisk Robert Fripp-inspirert solo av Snah mot slutten av låten.

Lydteksturene på ”Sinful, wind-borne” er gjennomgående middels tette, med noen veldig energiske partier, samt noen luftigere partier der enkelte lydkilder taes vekk, for å senere komme tilbake igjen. Dette skaper dynamikk mellom låtens forskjellige partier.

Trommespillet er gjennom ”Sinful, wind-borne” veldig energisk, men basstrommen er mikset noe lavt. Dette er høyst sannsynlig for å få frem alle de små detaljene og nyansene i gitarseksjonen, samt nyansene i Bent Sæthers harmonisk komplekse bass-spill.

I et radiointervju med Harald Are Lund i forbindelse med plateslipp av ”Blissard” fortalte Motorpsychos medlemmer om hvordan det hadde vært å jobbe med to gitarer:

Gebhart: *”Så vi har vel holdt på siden ”Timothy’s monster” kom ut, med å lage låter og preparere og styre. Og da var vi to gitarister nesten i... et år eller noe sånt, skulle jeg tru.”*

Snah: *”Så vi har jobba mye med togitarismen! (latter)”*

Bent: *”Det er en egen kunst, det skal jeg fortelle deg. Så det er band som Quiksilver Messenger Service, Television og Sonic Youth som har fått det til bra. Sånn skikkelig bra!”¹³⁷*

¹³⁷ Sitat fra radiointervju på Roxrevyen 1996 med Harald Are Lund.

5.9 "The Nerve Tattoo"¹³⁸

På den melodiske poplåten "The Nerve Tattoo" bruker Motorpsycho strykerne, som de også gjorde på "Timothy's monster"-låten "Sungravy"¹³⁹. Denne gangen fungerer strykerne i større grad som en sentral del av komposisjonen. Strykerne har på "The Nerve Tattoo" både viktige melodiske og rytmiske funksjoner. På låtens mer eksperimentelle partier har man brukt strykerne mer som en sireneaktig effekt. Dette skaper spenning i kombinasjon med bandets spillemåte, og resulterer i lydteksturer fylt av kontraster mellom forskjellige frekvensområder.

Basslyden er på "The Nerve Tattoo" av typisk Motorpsycho-karakter ved å ha mye vring. Likevel blir ikke de dypeste frekvensene fra bassen på denne låten spesielt dominerende. Lydteksturen på første vers er preget av de to elgitarene som stadig spiller små detaljer opp mot hverandre. Skarptrommen er mikset høyt og basstrommen noe lavt. Vokalen er fremtredende ved å være plassert ganske langt framme i lydbildet.

På låtens refreng skjer det en rekke arrangementsmessige detaljer, i form av strykerne som kommer inn for første gang i låten. Sammen med gitarfigurene underbygger strykerne hovedvokalens melodiske løp. Korvokalen på refrenget er mikset langt ned. "The Nerve Tattoo" har i likhet med andre låter på dette albumet, flere partier som virker gjennomkomponerte. I låtens fjerde minutt taes dynamikken helt ned, før den gradvis bygges opp igjen og innleder et eksperimentelt parti der låtens popmelodiske kvaliteter settes på prøve. Dette skjer i form av at strykerne begynner å spille mer fritt og dermed dissonerende, samtidig som mer forvrengning på gitar og bass samt elementer av Deathprods støy inntreffer. Helt mot låtens endelige avslutning, hjelper strykerne til med å bygge opp et klimaks, ved å gradvis spille lysere og lysere toner i kromatisk rekkefølge. Dette kan tolkes det som en referanse og hyllest til hvordan The Beatles brukte strykerne i låten "a Day in life" på albumet "St. Peppers lonely hearts club band" fra 1967. Avslutningen fremstår som en orgasmelignende oppbygging mot et sublimt lydmessig klimaks.

¹³⁸ Låt nr 5 på "Blissard".

¹³⁹ Låt nr 2 fra CD 2 på "Timothy's monster".

5.10 "True Middle"¹⁴⁰

Låten "True Middle" merker seg ut på "Blissard" ved å inneholde innspilte resitasjoner/dikt av amerikaneren Matt Burt. Motorpsycho samarbeidet for første gang med Matt Burt på låten "Plan 1" fra albumet "Demon box". Disse låtene ligner derfor naturlig nok en del på hverandre rent musikalsk. Hans Ryan beskriver kunstneren slik i et intervju fra 1996 :

*"Nok et assosiert medlem av Motorpsycho-familien! Matt er en figur fra Chicago i USA som nå går på kunstakademiet i Trondheim, men vi kom i kontakt med ham Gjennom Helge Sten en gang i 1992. Han er en merkelig type som har ca 40 timer med dikt på tape som han har lest inn på diktafon."*¹⁴¹

Stemningen på deler av denne låten er igjen noe ambient-aktig. Gitarer og bass spiller på låtens første del monotone tonefigurer presentert via strengeflageletter, som blir kombinert med bakgrunnsstøy lagt på av Deathprod. Lydteksturen på låtens første del er veldig luftig og dynamikken er tatt langt ned. Når Matt Burt sin stemme kommer inn, økes dynamikken gradvis med mer støy og trommer. Dette kulminerer i et parti med et storslått gitarriff som kan gi assosiasjoner til hard rock, men også tyngre symfonisk progrock som King Crimson. På dette partiet, som kommer igjen flere ganger i låten, omtrent nesten som et instrumentalt refreng, er lydteksturen betydelig tettere.

Diktene eller resitasjonene til Matt Burt er tatt opp med en diktafon med en type kassetter som lager relativt mye "tape hiss" eller kassettbåndstøy. På "True middle" får denne båndstøyen eller susingen, som i andre sammenhenger ofte blir betraktet som uønsket støy, en sterk musikalsk og lydteksturisk effekt. Båndstøyen lager en spesiell distansert og nesten "krakelert" karakter på Matt Burts stemme. Diktafonopptakenes båndstøy fungerer også som en effektiv kontrast til den instrumentale musikken Motorpsycho spiller på låten, og er på denne måten avgjørende for låtens gjennomgående lydtekstur.

¹⁴⁰ Låt nr 6 på "Blissard".

¹⁴¹ Sitat fra intervju gitt til Musikkpraksis nr 2 1996 .

Kapittel 6

6.1 Samsvarende referering

I dette kapittelets første del vil det på bakgrunn av de to foregående kapitlenes undersøkelser bli vurdert og drøftet hvorvidt Kim Hiorthøys coverdesign på en eller flere måter reflekterer lydteksturer i Motorpsychos musikk. Det vil bli sett nærmere på bruken av de forskjellige inspirasjonskilder og historiske referanser som ble påpekt i de to forrige kapitlene.

Det vil også bli undersøkt hvordan forskjellige inspirasjonskilder og referanser kombineres i utformingen og formidlingen av de to albumenes totale audiovisuelle uttrykk.

6.2 Inspirasjon og referering fra psykedelia

6.2.1 Dette kapitlet innledes med en del der det drøftes hvorvidt det finnes eksempler på inspirasjon fra sekstitallets psykedeliabølge i Motorpsychos musikk og i Hiorthøys coverdesign.

6.2.2 Den psykedeliske rocken

Psykedelisk rock, slik den fremsto på slutten av sekstitallet, var i utgangspunktet sterkt inspirert av eksperimentering med rusmiddelet LSD, der man gjennom musikken forsøkte å skildre de opplevelsene man hadde i en beruset tilstand i form av å skape psykedeliske lydbilder.

Man kan derfor på innspillinger innenfor sjangeren høre eksempler på bruk av lydmessige virkemidler som feedback og gitarvrenge samt spesielle arrangementer og instrumentkombinasjoner. Disse ble ofte brukt i kombinasjon med surrealistiske og lett

filosofiske tekster for å få fram den psykedeliske stemningen.¹⁴²

Når disse elementene ble kombinert med nye teknologiske innspillingsmuligheter og lydeffekter i platestudio, resulterte eksperimenteringen i nyskapende rockemusikk med mange nye lydbilder. Selve innspillingsstudioet ble derfor fra nå av brukt som ”et instrument i seg selv”.

Gitaristen Steve Howe, som spilte i bandet Tomorrow på sekstitallet og senere i progbandet Yes på syttitallet, har uttalt dette om å definere psykedelisk musikk:

*”It’s very hard to define what psychedelic music is. It’s a certain kind of looseness with a certain kind of tightness.”*¹⁴³

6.2.3 ”Supersonic scientists”

Motorpsychos musikk i perioden 1994-1996 synes å være inspirert av sekstitallets psykedeliske rock. Gruppen benytter seg i stor grad av musikalske spillemåter, lydkombinasjoner og kunstneriske tilnærmingsmåter som også kan betraktes som eksempler på referering til periodens rockemusikk. I eget intervju med Bent Sæther ble han spurt om hvilket forhold han hadde til psykedelia, og han svarte slik:

*”Stor fan av det meste! Deadhead på min hals, og kan nok konversere med innsikt om de aller fleste platene vi kan kalle 'psykedeliske' fra den tiden. (Favoritt p.t. : Pretty Things 'Parachute')”*¹⁴⁴

I et eldre intervju fra 1994, i forbindelse med lanseringen av ”Timothy’s monster” uttalte Bent Sæther følgende om sjangermessig plassering av Motorpsychos musikalske uttrykk:

*”De vanligste merkelappene på oss har vært heavy og 70-talls progrock, men den eneste merkelappen vi går god for er motorpsykedelisk rock. Som gruppe leker og friker vi frem låtene, og vi opplever det som artig å søke nye retninger. Det er befriende å ha denne friheten.”*¹⁴⁵

I perioden 1994-96 fremstod Motorpsycho på plateinnspillinger som et lydeksperimenterende band, mye ved hjelp av deres nære samarbeid med Deathprod. Det mer utpregede støyeksperimentelle albumet ”Demon Box” (1993) synes å ha lagt et viktig

¹⁴² Lucky, Jerry *The psychedelic rockfiles* Collectors guide publishing inc. , 2003. S 252 og 253.

¹⁴³ Lucky, Jerry *The psychedelic rockfiles* , 250.

¹⁴⁴ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther, august 2006.

¹⁴⁵ Sitat fra intervju med Bent Sæther gitt til NTB i 1994.

grunnlag for hvordan bandets produksjon skulle fremstå på albumutgivelsene fram mot slutten av nittitallet. På ”Timothy’s monster” og ”Blissard” fremstår produksjonen, som er omtalt i oppgavens tredje kapittel, som betydelig lettere og mer variert enn på ”Demon Box”. Likevel eksperimenteres det på disse albumene med lydelementer som støy, vring og forskjellige studioeffekter som ekko-klanger og ”phasere”. Det synes derfor å være grunnlag for å hevde at Motorpsycho og Deathprod, i tråd med mange av sekstitallets psykedeliaband, bruker studioet som et ”instrument i seg selv”. Dette fremstår som avgjørende for å forme bandets identifiserbare ”sound” på studioinnspillingene. Motorpsychos bruk av forvrengning på gitar, bass og i noen tilfeller vokal og øvrige instrumenter, er lett å relatere til sjangerne hard rock og heavy metal, som gruppen høyst sannsynlig var sterkt inspirert av på deres tidligste utgivelser. Men hvis man ser tilbake i rockens historie og studerer nærmere hvordan ”vring”-sjangeren heavy metal ble formet og skapt, finner man i stor grad svaret hos tyngre psykedeliske bluesrock-inspirerte band fra slutten av sekstitallet som Blue Cheer, Grand Funk og The Jeff Beck Group. Band som Black Sabbath, Led Zeppelin og Deep Purple videreutviklet og perfektionerte hardrock-sjangerens muligheter ytterligere noe senere på sekstitallet og på første del av syttitallet. Mange hardrock og heavy metal-band som i dag betraktes som klassiske, var derfor i utgangspunktet eksperimentelle og ”vring”-fokuserete psykedelia-band. Deena Weinstein som har skrevet boken *Heavy Metal: A cultural Sociology*, beskriver den tyngre psykedeliske rocken, som hun omtaler som ”acid rock”, slik:

”Acid rock wasn’t aimed not at one’s legs or crotch, but at one’s head.

It wasn’t dance music. Getting lost in the music was ”getting” the music. This ecstatic use of music was taken up by heavy metal in a Dionysian key, for heavy metal revels in the power of life”

Motorpsychos og produsent Helge Stens lydeksperimentering eksemplifiseres godt på låten ”A shrug and a fistful”, der elementer av avantgardisk ren, hvit støy blandes med Motorpsychos musisering. Låtens stilpluralistiske preg kan minne om den psykedeliske rockens tendens til å blande flere musikalske sjangere for å forme nye uttrykk innenfor en rockekontekst.

Låtene ”The Wheel” og ”Watersound” er som komposisjoner i stor grad bygget rundt

forskjellige drone-riff som skaper en psykedelisk suggererende effekt. På begge låter er det også brukt en ”phaser”-effekt kombinert med ekko-klanger på vokalen. ”Watersound” har også tydelige elementer av etnisk folkemusikk og eksotiske skalaer, og som påpekt i kapittel fem, var dette typisk innenfor den psykedeliske rocken på sekstitallet.

Låten ”Feel” som åpner ”Timothy’s monster”, synes å ha et svevende naivt preg over seg som ofte var et typisk trekk ved lettere psykedelisk pop på sekstitallet.

De mer eksperimentelle partiene på ”The Nerve Tattoo”, som utgjøres av strykere og øvrige instrumenter, kan betraktes som psykedelia-referanser i form av å være skildringer av en ”overjordisk” og muligens beruset bevissthetstilstand.

Jim Derogatis hevder i boken *Kaleidoscope eyes* at psykedelisk rock ikke er synonymt med ”narkotika rock”, men heller bør betegnes som rock preget av en filosofisk tilnærningsmåte i tråd med ordet psykedelisk egentlige betyr, som ”bevissthetsutvidende” og ”sjelsforløsende”.¹⁴⁶

Peter Gabriel beskriver perioden slik:

*”Psychedelia is definitely a period that interests me. It was one of the few periods where experimentation was the style”*¹⁴⁷

Motorpsycho og Deathprod synes å fremstå en slags ”supersonic scientists” ved å være ”lydforskere” med et ønske om samtidig å være en slags rockemusikalske alkymister. På en historisk bevisst måte både dyrkes og videreutvikles muligheter innenfor rockens tradisjonelle rammeverk. På denne måten er Motorpsycho forskere i musikkens tjeneste, i den forstand at de med en tilsynelatende romantisk og ambisiøs ånd stadig søker nye ”svar” og ”løsninger” innenfor rockens ”formler”, som allerede på nittitallet hadde en flere tiårs lang historie med mange utslitte konvensjoner og klisjeer. Det er denne *tilnærningsmåten* til å komponere og fremføre rockemusikk på, der eksperimenteringen er en viktig del av fokuset, som ligner på de kunstneriske idealene man fant innenfor den psykedeliske rocken på sekstitallet. Man kan derfor i tråd med Derogatis sine observasjoner ha god grunn til å hevde at Motorpsycho på denne måten lager rock preget av en filosofisk tilnærningsmåte, dominert av et ønske om å skape både ”sjelsforløsende”

¹⁴⁶ Derogatis *Kaleidoscope eyes*, 12.

¹⁴⁷ Derogatis *Kaleidoscope eyes*, 89.

og ”bevissthetutvidende” musikk.

6.2.4 Hvem er Timothy?

Hva ligger i albumtittelen ”Timothy’s monster” og hvem refereres det egentlig til? Hvis man velger å gå helt tilbake til Aristoteles sin bruk av begrepet monster, peker ordets betydning på en overdimensjonert ustyrlig skapning som i størrelse går utenom de ideelle biologiske måleidealene. Kanskje tittelen ”Timothy’s monster” slik sett kan være et bilde på hvordan Motorpsycho velger å betrakte sin egen psykedeliske og alternative rock på dette tidspunktet i karrieren? Mot den kommersielle strømmen går et alternativt rockemonster sine egne veier, med tilsynelatende total kunstnerisk kontroll over et uttrykk som både kan skremme og fascinere mulige lyttere?

Slik forfatteren ser det synes Timothy å være en tydelig psykedelia-referanse til Timothy Leary, som var en av de mest markante talsmennene for bruken av LSD på sekstitallet, men som også fortsatte å profetere rusmidelets bruk og virkninger til langt ut på nittitallet. Timothy Leary hadde også tette forbindelser til populærkulturen og popmusikken på sekstitallet. En annen tolkning på hvorfor Motorpsycho har valgt å kalle albumet ”Timothy’s monster”, kan ut fra dette perspektivet være at musikken deres på platen fremstår som et resultat av den psykedeliske bølgens ettervirkninger, fusjonert med nyere indie-rock fra åtti- og nittitallet. Albumet fremstår slik sett som en nittitalshybrid, et slags sjangermessig ubestemmelig monster.

Musikkanmelder Thor Lynneberg skrev i Morgenbladets anmeldelse av ”Timothy’s monster” i 1994 følgende betraktningene om albumet:

”Motorpsycho kan umulig være klar over storheten i det de har skapt. Da ville de aldri greid å kjøre utenom det patetiske som oppstår når moden spekulativitet erstatter ungdommens blå øyne. Dette albumet rommer en musikalsk modenhet som får slippe til i all sin enkelhet fordi bandet ennå lever seg alt for langt inn i sin egen magi til å ense omverdenens stigende forventning. Hvis Timothy Leary aldri ble noe mer enn en guru i medisinsk og botanisk giftblanding har han i hvert fall fått sitt ettermæle restaurert i en salig, himmelsk og alt annet en skadelig rus.”¹⁴⁸

At Motorpsycho har låttitler som ”Ride Dr.Hoffmans bicycle” (2001) og ”Drugthing”

(1996) antyder at de ikke stiller seg uvitende til psykedeliaens ruskultur og muligens virkninger. De har til og med kalt et av sine album for "Phanerothyme" (2001) som opprinnelig var den britiske psykiateren Humphry Osmonds poetiske navnforslag på hva LSD-narkotikumets virkning skulle kalles. Løsningen som Osmond og brevvennen Aldus Huxley endte opp med var "psychedelic".

At Motorpsycho flørter med den rusrelaterte delen av den psykedeliske kulturen i form av mer eller mindre skjulte antydninger i tekster, låttitler og i dette tilfellet albumtitler, synes å være åpenbart. Men det synes likevel ikke å være grunnlag for å kalle Motorpsycho typisk "syrerock"-band, der bruken av narkotiske stoffer er en tydelig del av gruppens image. Psykedelia-referansene i coverdesign, musikk og albumtitler og tekster fremstår som litt for subtile til å kunne tolkes som bekreftelser på dette.

Bent Sæther uttalte følgende om albumets tittel i et intervju rundt lanseringen av "Timothy's monster":

"Men det er et ganske vennlig monster, for Timothy er både snill og uskyldig. Med ham på laget, skapes det en god kontrast til monsteret. Som band liker vi tosidigheten som ligger i en slik blanding."

Forfatteren spurte også Bent Sæther om hvem egentlig "the supersonic scientist" er og han svarte:

*"That's for us to know, and for you to find out."*¹⁴⁹

Et slikt svar fremstår ikke akkurat som oppklarende, men uttalelsen gjør at mystikken rundt figuren til en viss grad blir bevart.

Betegnelsen "the supersonic scientist" peker på en form for lydforsker. Figuren kan på denne måten betraktes som en slags maskot for bandets musikalske, kunstneriske og eksperimentelle prosjekt.

6.2.5 Hiorthøys inspirasjonsforhold til psykedelia

Kim Hiorthøy hevder i forfatterens intervju med ham at han personlig ikke har noe spesielt

¹⁴⁸ Anmeldelse av Thor Lynneberg skrevet i Morgenbladet 1994.

¹⁴⁹ Sitat fra eget intervju med Bent Sæther.

forhold til psykedelia.¹⁵⁰ Ut fra disse to coverdesignene er det heller ikke lett å finne tydelige eksempler på referering til sekstitalles-psykedeliaens epoketypiske ”flower power”-stil. Hiorthøy viser riktignok på senere Motorpsycho-utgivelser som ”Let them eat cake” (2000)¹⁵¹ og ”Phanerothyme” (2001) en mer klar referering til sekstitalles-psykedeliaens visuelle uttrykksvirkemidler, i tråd med bandets musikalske uttrykk i denne perioden.

Figuren ”the supersonic scientist”, har i tillegg til å være håndtegnet, en naivitet og en enkelhet som preger en del psykedeliske coverdesign fra slutten av sekstitallet. Den tegnede figuren som blir dratt etter lekebilen i ”booklet”-en på ”Timothy’s monster”, kan på en annen side tolkes som en visuell metafor for å være i en beruset tilstand, ved å være ”på tur” eller ”fly høyt”.

Motorpsycho hevdet selv at de med albumtittelen ”Blissard”, som er en tydelig bearbeiding av det engelske ordet ”Blizzard” (betyr snøstorm), tenkte seg en ”storm av skjønnhet” som betydning av ordet.¹⁵²

Ved å fremstå med uskarpe og flytende konturer kan Mikke Mus-figuren på albumets frontcover muligens også tolkes som en referanse til hvordan man betrakter omverdenen i beruset tilstand.

Det finnes en del eksempler på bruk av kjente tegneseriefigurer og inspirasjon fra undergrunnstegneserier i psykedelisk musikkdesign på slutten av sekstitallet. Denne tendensen ble fulgt opp innenfor post-psykedelisk musikkdesign på første halvdel av syttitallet.¹⁵³

Om det er heller vanskelig å påpeke inspirasjon fra sekstitallets ”flower power”-stil i coverdesignet til ”Timothy’s monster” og ”Blissard”, kan man derimot noe lettere spore mulige inspirasjonskilder fra subkulturer innenfor nittitallets tidsriktige psykedeliske elektronika-musikk. Innenfor disse musikkretningenes subkulturer ble det utviklet et eget musikkdesignuttrykk med en tilhørende ikonologi, der blant annet ”smiley”-symbolet som også ble omtalt i kapittel fire, ofte dukket opp på løpesedler, plakater og platecovere. Den håndtegnede ”the supersonic scientist”-figuren på frontcoveret til ”Timothy’s monster”

¹⁵⁰ Kilde: eget intervju med Kim Hiorthøy.

¹⁵¹ Illustrasjon nr 21.

¹⁵² Sitat fra radiointervju med Harald Are Lund-Roxreyyen fra 1996

¹⁵³ de Ville, *Album - classic sleeve design*, 126.

kan betraktes og tolkes som en røff Hiorthøy-variant eller utgave av ”smiley”. De ”tomme” øynene uten markerte pupiller, som på frontcoveret er fylt med en oransje farge, kan muligens også tolkes som en dop-referanse.

Som en parallell til Hiorthøys særegne og organiske utgave av ”smiley”-symbolet, gjør Motorpsycho et beslektet musikalsk eksperiment på kuttet ”The Wheel” fra ”Timothy’s monster”. Gruppen har ut fra hvordan låten fremstår, høyst sannsynlig latt seg inspirere av samtidig elektronisk musikk, men i likhet med ”post applemac”-retningen på midten av nittitallet, velger Motorpsycho likevel å fremføre musikken ”manuelt” med rockesjangerens tradisjonelle instrumenter, fremfor å benytte seg av digitale hjelpemidler. Slik sett demonstrerer Motorpsycho gjennom låten ”The Wheel” en klar historisk forbindelse mellom syttitallets krautrock/spacerock og nittitallets ambient/elektronika-musikk. Kim Hiorthøys design på frontcoveret til ”Timothy’s monster” kan derfor fremstå som en referansesamsvarende og meget passende visuell skildring av forskjellige musikkhistoriske og tidsriktige referanser som former det musikalske uttrykket på låten ”The Wheel”. Det synes som Hiorthøy gjennom coverdesignet har gitt Motorpsychos egendefinerte ”analog-tekho” eller ”ambient-rock” et retromoderne, tidsriktig og småpsykedelisk visuelt uttrykk.

6.3 Referanser og inspirasjon fra prog-rock

6.3.1 I denne delen av kapittelet vil det bli drøftet i hvilken grad Motorpsycho og Kim Hiorthøy kan være inspirert av stilretningen prog-rock slik den fremstod på syttitallet.

6.3.2 Den progressive rocken

Forfatteren Edward Macan hevder i sin bok *Rocking the classics* (1997) at stilen progressiv rock hadde sin mest markante periode mellom 1969 og 1976. De mest innflytelsesrike og innovative gruppene innenfor sjangeren var hovedsaklig engelske, selv om enkelte band fra Italia, Nederland og øvrige land på kontinentet også markerte seg til en viss grad. Progrock-sjangerens viktigste kjennetegn er ifølge Edward Macan, at retningens band i stor grad forsøkte å forene komposisjonsteknikker, spillemåter og modale skalaer fra

klassisk europeisk kunstmusikk med rockens lydbilder og rytmer.¹⁵⁴ Utover den ofte hørbare inspirasjonen fra klassisk musikk prøvde mange av syttitallets progressive rockeband samtidig å inkorporere elementer fra andre musikalske sjangere som for eksempel etnisk folkemusikk og jazz. I jakten på nyskapende uttrykk ble de forskjellige inspirasjonskildene ofte sterkt blandet. Et annet av Macans hovedpoenger er derfor at den progressive rocken på syttitallet videreførte og disiplinerte den psykedeliske rockens musikalske eksperimentering.

Et annet viktig kjennetegn for progressiv rock er ifølge Macan hvordan kombinasjonene av elektriske og akustiske instrumenter preger musikkens lydbilder. Låtene har ofte egne seksjoner der enten elektriske eller akustiske instrumenter dominerer lydbildet. Macan velger videre å kalle lydbilder dominert av akustiske instrumenter for ”åpne” og feminine klangfarger, som også kan oppnåes ved bruk av elektriske instrumenter med myk klang. Disse mykere klangfargene blir ofte satt i kontrast til hardere, maskuline og dermed mer ”lukkede” klangfarger, skapt av elektriske instrumenter. Denne dualiteten mellom akustiske og elektriske klangfarger mener Macan symboliserer og tematiserer flere av motkulturens ideologiske kjernesaker fra slutten av sekstitallet.

Innenfor den psykedeliske rocken på slutten av sekstitallet begynte enkelte grupper å bruke klassiske orkestre og kor på sine albuminnspillinger. The Beatles-albumet ”St. Pepper lonely hearts club band” (1967) og The Moody Blues sitt ”Days of future passed” (1967), er to gode eksempler på dette. Disse eksperimentene kan regnes som starten på begrepet symfonisk rock, som ofte nevnes som en variant av progressiv rock med tydelige trekk fra klassisk musikk.

6.3.3 Motorpsychos inspirasjonsforhold til progressiv rock

Stiltrekk fra syttitallets progressive rock synes å være påfallende til stede i låten ”The golden core” fra ”Timothy’s monster”. Stemnings- og komposisjonsmessig minner innspillingen sterkt om låten ”Starless” (1974) med progrockbandet King Crimson. Bruken av dynamikk og inkluderingen av et lengre improvisasjonsparti, før man så går tilbake til låtens hovedmelodi fremført med vokal, er blant de mest påfallende likhetene. Lydteppene

¹⁵⁴ Macan, *Rocking the classics*, 13 .

som på ”The Golden Core” skapes av mellotron¹⁵⁵ og spilles av Deathprod, gir en slags strykerlignende effekt som fremkaller et symfonisk preg. Bruken av denne typen keyboard-instrument er svært vanlig og sjangertypisk innenfor den progressive rocken på første del av syttitallet. Lyden av instrumentet, som også benyttes på kuttet ”Feel” og flere andre låter på ”Timothy`s monster”, kan derfor tolkes som en ganske klar lydreferanse til syttitallets progressive rock, spesielt siden instrumentet relativt sjelden har blitt brukt i rock og pop etter 1977.

Motorpsycho har høyst sannsynlig hørt mye på rock fra siste del av sekstitallet og begynnelsen av syttitallet, med lydbilder som preges av kontraster og dualitet mellom elektriske og akustiske instrumenter. Dette skaper ifølge Edward Macans teori mange eksempler på ”androgyn” lydbilder. Kassegitarer, klassisk piano og mellotron blir på ”Timothy`s monster” og ”Blissard” ofte kombinert med buldrende fuzz-bass, el-gitar-vreng og Deathprods elektroniske støy. På den siste delen av låten ”Watersound”, andre halvdel av ”Feel” og på enkelte partier i låtene ”A shrug and a fistful” og ”Wearing your smell”, hører man godt denne vekslingen mellom akustiske og elektriske instrumenter. Et av de bedre eksemplene på ”androgyn” progrock-aktige lytteksturer blant de valgte låtene synes å være ”The Golden Core”. Hvis man trekker inn Macans teori, kan man si at låtens første fem minutter preges av et ”åpent”, neddempet og feminint lydbilde som utover i låten bygges tettere. Vekslingen mellom Bent Sæthers og Anne Li Dreckers vokalpartier i ”The Golden Core” understreker dualiteten mellom de maskuline og feminine klangfargene. I låtens avslutning nærmest eksploderer alle kontrasterende elementer, og det er muligens dette androgyn ”soundet”, kombinert med en bevisst bruk av stigende dynamikk, som gir ”The Golden Core” en særpreget episk og symfonisk karakter.

Kuttet ”The Nerve Tattoo” fra ”Blissard” kan sees på som et forsøk på å skape en melodisk poplåt inspirert av seksti- og syttitallets ideer om å lage symfonisk rock. Dette gjøres i form av at ekte strykere, som man oftest hører i klassisk musikk, blandes med Motorpsychos rockbaserte lydbilde. Resultatet fremstår nærmest som symfonisk ”fuzz”-pop. Låtens vekslinger mellom akustiske og elektriske klangfarger, kan derfor også påpekes

¹⁵⁵ Mellotronen var en direkte forgjenger til synthesiserne, men på dette instrumentet var akustiske instrumenter som fløyter og strykere ferdig innspilt på båndruller, som igjen ble avspilt når man presset ned tangentene. Mellotron ble ofte brukt for å simulere den samme effekten som orkestre og kor kunne gi et lydbilde og arrangement.. Kilde: Wikipedia, Macan *Rocking the classics* .

som ”androgyn” lyttekstrer.

Som det ble beskrevet i oppgavens femte kapittel, har låten ”Sinful, wind-borne” et svært gjennomkomponert preg, med mange små detaljer og tekniske partier som blir fremført med sterkt vekslende dynamikk. Denne måten å lage rockemusikk på gir sterke assosiasjoner til syttitallets prog-rock, der låtene ofte var bygd opp som klassisk gjennomtenkte komposisjoner. Likevel er lydbildet på ”Sinful, wind-borne” langt fra typisk *neo-prog*,¹⁵⁶ slik musikk med denne sjangerbetegnelsen ofte fremsto på åtti- og nittitallet. Lyttekstrukturene på ”Sinful, wind-borne” gir derimot påfallende assosiasjoner til gitarbasert amerikansk alternativ rock fra slutten av åttitallet og begynnelsen av nittitallet. Den utpregede stilpluralismen som gjør seg gjeldende på låten ”A shrug and a fistful” viser en klart eksperimenterende og derfor også utpreget progressiv form for rockemusikk.

6.3.4 Hiorthøys inspirasjonsforhold til platecoverdesign innen den progressive rocken

Det kan synes som Hiorthøy i svært liten grad på coverdesignet til ”Timothy’s monster” og ”Blissard” har latt seg inspirere av de typiske motkulturpregede motivene som var å finne på mange av prog-rockens covere på begynnelsen av syttitallet. Her er det ingen sjangertypiske utopiske drømmelandskaper med middelalderskoger og drager og heller ingen futuristiske science fiction-motiver med romskip og morbide fantasiesener.

Det som derimot er en påfallende likhet med prog-rock-sjangerens platecoverdesign, er at Motorpsycho velger å samarbeide med en fast platecoverdesigner over flere album. Som poengtert andre kapittel, resulterer ofte et slikt samarbeid i en visuell kontinuitet mellom et rockebands eller en artists utgivelser over bestemte perioder. Det utvikles ofte en egen ”look” som er med på å definere bandets visuelle fremtoning og image. Et eksempel på dette er samarbeidet progbandet Yes hadde med illustratøren Roger Dean¹⁵⁷ på store deler av syttitallet og på senere utgivelser på åtti- og nittitallet. Et annet eksempel er det engelske musikkdesignfirmaet Hipgnosis og platecoverdesigneren Storm Thorgersons¹⁵⁸ samarbeid med bandet Pink Floyd. Både Thorgerson og Dean utviklet gjennom flere

¹⁵⁶ Stilmessig en retrovariant av progressiv rock på åtti- og nittitallet, som ofte på en overtydelig måte var inspirert av og refererte til syttitallets progressive rocks lyd og spilleidealer .

¹⁵⁷ Illustrasjon nr 36.

coverdesign særegne visuelle uttrykk som assosieres sterkt med navnet og musikken til disse gruppene. På åttitallet lot heavy metal-bandet Iron Maiden og neo-prog-bandet Marillion seg inspirere av denne trenden hentet fra syttitallets platecoverdesign innenfor prog-rock. De utviklet lignende samarbeid med faste illustratører for coverne til bandenes plateutgivelser på åttitallet.

6.3.5 Visuell kontinuitet i coverdesignet

Selv om det finnes lite av sjangertypiske prog-rock-motiver i Hiorthøys coverdesign for Motorpsycho i perioden 1993-1996, finnes det likevel eksempler på andre former for visuell kontinuitet. Et eksempel er "the supersonic scientist"-figuren som går igjen i forskjellige varianter fra "Demon box"-coveret og fram til "Timothy's monster"-coveret. Dette synes å være godt eksempel på visuell kontinuitet mellom Motorpsycho-utgivelsenes coverdesign i denne perioden. Som lyttere av utgivelsene får vi ved å studere coverne nærmere, vite hva som skjer med "the supersonic scientist".

Fra 1993 og frem til ep'en "Baby scooter" som ble utgitt i 1997, brukte Hiorthøy ofte forskjellige smilende figurer som hovedmotiv på frontcoverne han designet for Motorpsycho. På flere av disse coverne er det lett å se direkte inspirasjon fra kjente tegneseriefigurer. Det er usikkert om "smiley"-symbolet er en inspirasjonskilde til Hiorthøys smilefigurer. Hiorthøys "smiley"-lignende figurer befinner seg et godt stykke unna den standardiserte utgaven av symbolet. Det som derimot kan hevdes, er at Hiorthøys smilefigurer skaper en form for uttrykksmessig visuell kontinuitet mellom Motorpsycho-utgivelsenes coverdesign i perioden.

Et tredje eksempel på visuell kontinuitet mellom utgivelsene, er Hiorthøys særegne DIY-inspirerte collageuttrykk preget av "klipp og lim"-prinsippet, et prinsipp som vil bli utdypet senere i dette kapittelet.

158 Illustrasjon nr 35.

6.3.6 Myteoppbyggende logobruk eller ”branding”?

Nedenfor følger et utdrag fra forfatterens intervju med Bent Sæther vedrørende mulig visuell kontinuitet mellom Motorpsycho-coverne:

”Føler dere at det er en visuell kontinuitet fra det ene Motorpsycho-coveret til det neste? Har dette i såfall til en hvis grad vært bevisst i likhet med en rekke andre band i rockehistorien som i samarbeid med en fast cover-designer/illustratør bedrev en ”branding”-strategi?”

”Det eneste jeg ser som har klar kontinuitet, er logo-bruken. Dette er vår greie, og ikke Kim's. Sikkert også hentet fra Kiss eller Iron maiden, men definitivt ikke et ledd i en ”marketing-strategi”. Vi er ikke i stand til å forholde oss så kynisk til MP.”¹⁵⁹

De viktigste visuelle kodene som binder alle Motorpsychos mest sentrale utgivelser sammen er derfor interessant nok ikke utviklet av coverdesigner Kim Hiorthøy, men av bandet selv. Bruken av gruppens bandlogo og eget symbol skaper som Bent Sæther understreker i dette sitatet, den tydeligste formen for visuell kontinuitet mellom bandets plateutgivelser. Nedenfor gjengitte spørsmål og svar fra intervjuet indikerer at de også pålegger Kim Hiorthøy noen direktiver:

”Overlater dere hele ansvaret for Motorpsycho-covernes illustrasjoner og design til Kim Hjortøy?”

”Ja. Det eneste vi ’må’ ha med, er logoene våre ett eller annet sted på coveret. Dette er mest tradisjon, og ikke merkevarebygging!”¹⁶⁰

Symbolet og bandlogoen *må* altså med, men hvordan Hiorthøy velger å innfri disse to ”kravene” bandet pålegger ham som platecoverdesigner, får kunstneren en tilsynelatende stor frihet til å velge selv. Disse direktivene fra bandet viser uansett at Motorpsychos medlemmer har hatt en bestemt innvirkning på deres utgivelsers coverdesign.

I forfatterens intervju med Kim Hiorthøy ble han spurt om i hvilken grad Motorpsychos medlemmer påvirker coverdesignet:

¹⁵⁹ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

¹⁶⁰ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

”Var det hovedsaklig dine personlige ideer som dominerte designen på Motorpsycho-coverene i perioden 1994-1996 eller fikk du direktiver fra Motorpsychos medlemmer?”

”Jeg har stort sett fått gjøre som jeg ville.”¹⁶¹

Motorpsychos bruk av et eget symbol og en markant bandlogo kan sees på som en videreføring av en ”branding”-ide Motorpsychos medlemmer har hentet fra band de har hørt på og latt seg inspirere av. Hardrockbandet Led Zeppelin hadde for eksempel et eget symbol for hvert av gruppens medlemmer. Disse symbolene ble inkorporert i designet til flere av gruppens platecovere, men også på andre produkter som plakater og t-skjorter. Band som Yes, Iron Maiden, Kiss, og AC/DC er andre eksempler på grupper med meget karakteristiske bandlogoer, som ofte blir brukt på platecovere og ”merchandising”-produkter. Norske eksempler på band som bruker lignende symboler i samme hensikt, er Seigmen og Turboneger.

Utdrag fra intervjuet med Bent Sæther:

”Er det enkelte musikalske stilarter eller sjangere innenfor musikk dere synes har mange spennende og vellykkede covere dere selv liker? Og har disse sjangerene påvirket Motorpsycho sitt visuelle uttrykk?”

”Ikke det visuelle Kim har gjort, men vår hang til logoer og ikonografi kommer nok fra Kiss-coverne man vokste opp med, ja!”¹⁶²

Bent Sæther hevder likevel i forfatterens intervju og i øvrige intervjuer han har gitt i tv-programmer og i magasiner at Motorpsycho ikke driver med ”branding”. Uansett hvordan Motorpsycho selv velger å se på deres egen symbol og bandlogobruk, har de gjennom sitt navn og rykte som rockeband et av de tydeligste og mest respekterte ”varemerkene” for kvalitet innenfor norsk rock gjennom tidene. Å hevde at bandlogoen og Motorpsycho-symbolet ikke er av avgjørende betydning for salg av gruppens ”merchandising”-produkter som t-skjorter, hettegensere og klistremerker, kan synes å fremstå som en glorifisering av bandets medlemmer som frie kunstnere, uten spor av kommersielle interesser. På en annen side kan man også si at dette er en stor glorifisering av gruppens tilhengere. Det virker ganske innlysende at en frelst ”psychonaut” velger å gå med sin Motorpsycho-t-skjorte for å symbolisere utad at hun eller han identifiserer seg med og er en del av den lojale nasjonale og internasjonale

¹⁶¹ Sitat fra mitt eget intervju med Kim Hiorthøy.

¹⁶² Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

subkulturen og fanskaren som digger bandet. Dette indikerer at Motorpsycho-symbolet får en ganske sterk ikonisk kraft, som bandet ikke i utpreget grad utnytter kommersielt, men som det likevel selger mange t-skjorter og øvrige Motorpsycho-produkter ved å bruke. Hvis man likevel skal la Sæther få stå på sitt og velge å si at logo- og symbolbruken ikke dreier seg om ”branding”, kan man heller velge å kalle det Motorpsycho bedriver som en *bevisst myteoppbygging* rundt seg selv, ved hjelp av noen utvalgte grafiske visuelle virkemidler. I denne prosessen synes de å ha hatt stor drahjelp fra sin gjenkjennelige, men likevel noe udefinerte designprofil. For mye tyder på at det er først når gruppens bandlogo og symbol kombineres med Kim Hiorthøys eksperimentelle og uforutsigbare designuttrykk, at den visuelle siden av en egen ”Motorpsycho-mytologi” skapes. Denne mytologiens visuelle detaljer osrer det mystikk av men blir kombinert med og balansert av Hiorthøys smånaive ”kulhets”-faktor. Hiorthøy klarer derfor på en finurlig måte å skape en viss magi for gruppens fans, men beholder samtidig en tilstrekkelig grad av ”street credibility”. På denne måten synes bandet, til tross for store kunstneriske ambisjoner, å ha klart å unngå å bli beskyldt for å fremstå som pompøse eller pretensiøse på grunnlag av platecovernes design. Andre nittitallsband med tydelig inspirasjon fra prog-rock og psykedelia, valgte ofte å presentere seg selv gjennom sjangertypiske fargesprakende platecovere med eventyr- og hippie-inspirerte motiver. Disse gruppene ble ofte oppfattet som sterkt stiliserte og bakstreverske ”retro”-band innenfor de alternative rockemiljøene. Motorpsycho ble derimot gjennom hele nittitallet oppfattet som et moderne og innovativt rockeband, som spilte rock i takt med tidens ånd, til tross for at de tilsynelatende ikke lot seg påvirke nevneverdig av dominerende moter og trender.

6.4 Referanser og inspirasjon hentet fra indie-rock

6.4.1 I dette kapittelet vil det bli drøftet på hvilke måter Motorpsycho og Kim Hiorthøy har latt seg inspirere av åtti- og nittitallets indie-rock og alternative rock.

6.4.2 Den alternative rockens innflytelse på Motorpsycho

På begynnelsen av åttitallet oppstod postpunk og indierock som to nyskapende musikalske retninger, med punkbølgen på slutten av syttitallet som hovedinspirasjonskilde og stilmessig utgangspunkt.

Den britiske utgaven av indie-rock ble gjerne kalt *postpunk* og var preget av en del innovative band som ofte blandet gitarbasert rock med synthesizere og elektroniske rytmer. Den amerikanske indie-rocken fremstod som flere ulike men ofte meget eksperimentelle utgaver av gitarbasert punkrock og blir ofte referert til som *alternativ rock*. Både den engelske og amerikanske indie-rocken skapte på åttitallet nye undergrunns- og subkulturer med sine egne alternative musikkmarkeder, som stod i kontrast til den ofte strømlinjeformede kommersielle popen og rocken som på denne tiden dominerte musikklistene. Det er grunn til å hevde at Motorpsycho helt siden de startet på slutten av åttitallet, har vært tydelig inspirert av den alternative gitarbaserte indierock, både musikalsk og ideologisk. Et utdrag fra forfatterens intervju med Bent Sæther illustrerer dette:

"Hva er deres forhold til åttitalls og tidlig nittitalls indie- og alternativ rock? Noen spesielle favoritter?"

"Vel, NYC noise bands (Swans, S.Y.), Minneapolis pop-punk (Husker Du), SST-labelen, de første Sub Pop tinga, Homestead, Melvins! Butthole Surfers!! Dino og Pixies fra Boston, Fugazi!!!, Hardcore-miljøet rundt UFFA (og Blitz) for tanker/holdninger/verdier.... Masse ting der, masse essensielle greier for å forstå hvorfor/hvordan MP er det vi er." ¹⁶³

"Hvilke musikalske inspirasjonskilder var mest betydningsfulle for dere i perioden 1994-1996?"

"Vet ikke om jeg kan gi deg noen spesifikke, men husker Pavement, Sebadoh, Slint og Mercury Rev. Tidlig 'post-rock' og den derre lo-fi greia var viktige ting i tiden. Oppdaga også Coltrane og 60-talls jazz for fullt på denne tida." ¹⁶⁴

På begynnelsen av åttitallet ble den amerikanske indie-scenen dominert av flere harde og politiske band som Black Flag og Minor Threat, og denne stilen ble definert som *hardcore*.

¹⁶³ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

¹⁶⁴ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

Fra midten av åttitallet begynte amerikanske band med bakgrunn i hardcore-miljøet som Husker Du, Dinosaur jr. og The Pixies å la seg inspirere av klassisk rock fra seksti- og syttitallet samt ”folk”-orientert musikk. Medlemmene i disse bandene var såpass unge at de ikke kunne identifisere seg med det opprinnelige punkopprøret i 1977. Derfor brøt disse bandene med den tidlige punkens anti-tradisjonelle innstilling til klassisk rock og pop fra seksti- og syttitallet. De første punkerne kalte denne musikken med forakt for ”dinosaur-rock”. Dette førte til mer dynamiske samt melodiose uttrykk, og disse yngre mer eksperimentelle punkrock-bandene fikk dermed betegnelsen alternativ rock. Retningens lydbilder var som oftest preget av hissige veng-gitarer og ”lo-fi”-type lydproduksjon, selv om enkelte låters lydteksturer også kunne være dominert av akustiske gitarer. Motorpsycho har trukket inn klare elementer av psykedelisk rock og syttitallets progressive rock i sin alternative nittitallsrock. I form av lignende stilkombinasjoner synes bandet derfor å vise et direkte slektskap med de alternative melodiose amerikanske alternative rockebandene på siste del av åttitallet.

Med bandet Nirvanas hit ”Smells like teen spirit” (1991) slo ”grunge”-stilen gjennom, en stil som var sterkt inspirert av åttitallets alternative undergrunnsrock. ”Grunge”-stilen ble utover nittitallet en internasjonal moteretning. Begrepene alternativ rock og indie-rock ble derfor raskt litt mer problematiske å bruke som betegnelser, siden mye av den type rock som inntil da hadde vært undergrunnsmusikk på åttitallet, nå med ”grunge”-bølgen, opplevde stor kommersiell suksess og ble ”allmannseie”. Den alternative rocken fremstod rett og slett ikke som særlig alternativ lenger.

Motorpsycho hadde en del typiske tyngre ”grunge”-elementer på sine tidligste utgivelser, men på midten av nittitallet fremstod gruppen mer som et sterkt eksperimenterende og derfor mer ubestemmelig indie-rockeband.

6.4.3 ”Lo-fi”-estetikk og andre trekk fra indie-rock

Begrepet ”lo-fi”-lyd henspilte på å være motsatsen til ”hi-fi”-lyd og ble et lydideal for mange alternative rockeband, der både lydkvaliteten på innspillingene og musikernes spilleferdigheter fremstod som begrensede i forhold til ”profesjonelle” standarder innenfor musikkbransjen. Bakgrunnstøy, båndsus og forvrengning ble betraktet som

lydmessige ”interessante” kvaliteter i ”lo-fi”. Man hadde en forestilling om at ”lo-fi”-innspillinger hevet kvaliteter som spontan innlevelse, amatørisk sårbarhet og naturlig melodisk popteft hos artistene. På åttitallet var ”lo-fi”-lydbildet ofte et resultat av innspillinger med økonomiske begrensninger, men samtidig et bransjeideologisk DIY-inspirert standpunkt fra bandenes side. På nittitallet var ”lo-fi” i større grad et estetisk valg av uttrykk som ble benyttet i flere musikalske sjangere.

Det som mange av lydteksturene til låtene på ”Timothy`s monster” er preget av en tilsynelatende bevisst ”lo-fi”-estetikk. Det beste eksempelet på tidstypisk nittitalls ”lo-fi”-produksjon, er å finne på platens åpningslåt ”Feel”. Et kutt fra ”Blissard”-albumet som har mye av det samme ”lo-fi”- preget, er låten ”Fools gold” som av plasshensyn ikke har blitt analysert nærmere i denne oppgaven.

Som komposisjon har låten ”Wearing your smell” den typiske kombinasjonen av rufsete lydproduksjon og utpregede melodiose linjer, noe som ofte kjennetegner låter innenfor denne mer pop-orienterte delen av den alternative gitarrocken fra slutten av åttitallet. Her har Motorpsycho tydelig hentet inspirasjon fra band som Husker du, The Pixies og Dinosaur jr.

Bruken av Deathprods støy i produksjonen på for eksempel låten ”A shrug and a fistful” kan gi assosiasjoner til band som Swans, My Bloody valentine og Sonic Youth. Dette er tre alternative rockeband som har benyttet støy som en viktig del av det musikalske uttrykket. ”The Wheel” og den avsluttende delen av ”Watersound” kan minne om en del britiske band innenfor den engelske indie-rockretningen ”Shoegazing” fra begynnelsen av nittitallet. Disse bandene laget musikk som ofte ble oppfattet som indie-rockens nye form for *spacerock* med lydteksturer preget av støy og masse gitareffekter. Noen sentrale band var My Bloody Valentine, tidlig The Verve og Ride. I USA så man i samme periode andre alternative rockeband med tydelige inspirasjon fra syttitallets *spacerock*, som Mercury Rev og Montermagnet.

Hvis man ser på låten ”Sinful, wind-borne” fra ”Blissard” sitt musikalske uttrykk utover komposisjonens form, gir låtens lydteksturer sterkere assosiasjoner til alternativ amerikansk indie-rock og da kanskje spesielt gitarrockbandet Sonic Youth. Gitarlydene, spilleteknikkene og den ”fandenivoldske” energien gjør Sonic Youth til en opplagt referanse for denne låten.

Låten ”True Middle” gir assosiasjoner til sjangeren post-rock, og kan minne om mørkere og mer seigflytende alternativ rock fra begynnelsen av nittitallet, fremført av band som Slint og Swans.

6.4.4 Hiorthøys inspirasjonsforhold til platecoverdesign innen postpunk, indierock og alternativ rock

Det er ikke vanskelig å påvise inspirasjon og referering til DIY-inspirert platecoverdesign i Kim Hiorthøys designuttrykk på ”Timothy`s monster” og ”Blissard”. En åpenbar grunn til at disse elementene som hovedsakelig er hentet fra stilretningene postpunk, indierock og alternativ rock, er relativt lette å spore, kan være at Hiorthøy til tross for sin særegne stil på midten av nittitallet var en platecoverdesigner og musikkfan preget av sin tid. Hiorthøy hadde høyst sannsynlig både lyttet til musikken og sett platecoverne til en rekke alternative rockeband fra siste del av åttitallet og begynnelsen av nittitallet.

Den alternative rockens visuelle uttrykk i form av ”grunge”-stilen og øvrig alternativ rock, preget motebildet og tidsånden sterkt mellom 1990 og 1996. At Hiorthøy i denne perioden Motorpsycho gir ut sine første plater, til en viss grad benytter seg av den alternative rockens visuelle designspråk, er derfor ikke så unaturlig eller uventet.

Som det ble påpekt i oppgavens fjerde kapittel, er frontcoveret til ”Timothy`s monster” sterkt inspirert av punken og postpunkens DIY-design. Man merker tydelig den uttrykksmessige arven etter Jamie Reid.

Hiorthøys uttrykk på ”Timothy`s monster”-coveret er slik jeg vurderer det, ikke i særlig stor grad preget av den stilfulle og strenge minimalismen som preget platecoverdesign innenfor den første bølgen av engelsk postpunk med Peter Saville i spissen. De mer romantiske postpunkdesignerne Vaughn Oliver og Russel Mills synes å fremstå som tydeligere inspirasjonskilder for Kim Hiorthøys coverdesign i denne perioden. Spesielt likheter med Mills kan spores på ”Timothy`s monster”-coverets forskjellige deler, i form av bruken av ukonvensjonelle materialer som plast, noe rustent metall og flere forskjellige typer papp og papir. Hiorthøy har her likevel ikke helt den samme graden av det utpregede antikke og rustikke preget som ofte kjennetegner Mills sine coverdesign fra slutten av åttitallet og første del av nittitallet.

Materialbruken som former DIY-inspirerte ”lag på lag”-teksturer, blir på ”Timothy`s

monster"-frontcoveret kombinert med relativt varme farger, noe som på en annen side gir assosiasjoner til de romantiske og lett mystiske stemningene som dominerer mange av platecoverdesignene til både Vaughn Oliver og Russell Mills.

På låttittelpresentasjonen "Sinful, wind-borne" har det benyttede materialet et gulnet og antikt preg. I kombinasjon med fargene svart og rødt viser Hiorthøy også på denne låttittelpresentasjonen noen av de samme stemningene som preget coverne som ble laget av de to romantiske postpunkdesignerne mellom 1985 og 1995.

6.4.5 Rekontekstualisering

Som utdypet i oppgavens andre kapittel, var et typisk kjennetegn for Jamie Reids designuttrykk at han i mange coverdesign og øvrige visuelle arbeider på syttitallet, rekontekstualiserte kjente bilder og symboler som var tatt ut av sin opprinnelige sammenheng. De visuelle elementene som Reid valgte å bruke på nytt, ble ofte i større eller mindre grad også bearbeidet av designeren. Et godt eksempel er coveret til The Sex Pistols-singelen "God save the queen"(1977)¹⁶⁵ som var basert på et jubileumbilde av dronningen som Reid hadde sett i avisen The Daily Express. Coverets design demonstrerer en nihilistisk holdning ovenfor populærkulturens idoldyrking av kjendiser som nettopp Dronning Elisabeth.¹⁶⁶

Kim Hiorthøy viser kanskje noe av den samme nihilistiske DIY-holdningen ovenfor Walt Disney-figuren Mikke Mus, som på frontcoveret til "Blissard" blir kraftig fordreid og fremstår med uskarpe, nærmest flytende konturer. Det er likevel viktig å påpeke at Hiorthøys bearbeiding av figuren like gjerne kan betraktes som en hyllest til tegneseriefiguren som en mulig latterliggjøring av den.

Ved at figuren gjøres mer uskarpe, får den også et spesielt skinn som muligens gjør den mer estetisk spennende. Mikke Mus synes å fremstå på "Blissard" som stemningsmessig ubestemmelig og mystisk og får derfor et tvetydig preg. Man kan på bakgrunn av denne observasjonen velge å se Hiorthøys bearbeiding av hovedmotivet som et forsøk på å løfte Mikke Mus opp til et noe mer komplekst nivå. På denne måten forvandles et populærkulturelt ikon fra hovedsaklig å fungere som en folkekjær tegneseriefigur, til å

¹⁶⁵ Illustrasjon nr 40.

fremstå som et godt eksempel på DIY-inspirert platecoverkunst fra nittitallet, preget av en periodetypisk lett ironisk undertone.

6.4.6 ”Ute av fokus”-fotografier i indie-rockens platecoverdesign

Som det ble påpekt i kapittel to, var ”ute av fokus”-fotografier, gjerne kombinert med sterke farger, et av den romantiske postpunkdesigneren Vaughn Olivers mest typiske virkemidler. Hvis man ser frontcoveret på ”Blissard” i lys av Olivers coverdesignuttrykk på slutten av åttitallet og begynnelsen av nittitallet, kan man hevde at Hiorthøy her til en viss grad benytter seg av denne samme teknikken og estetikken. Men det er verdt å påpeke at mange av Vaughn Olivers platecoverdesign var romantiske og mystiske på en måte som ofte fremkalte temmelig alvorstunge stemninger. Til sammenligning synes Hiorthøys uskarpe Mikke Mus-figur å uttrykke en betydelig større grad av humor.

6.4.7 Indie-rockens ”tegneserie- og kosedyr”-estetikk

Bruken av motiver som tegneseriefigurer, maskotter og kosedyr var en klar trend innenfor den amerikanske alternative rockens platecoverdesign på slutten av åttitallet og utover nittitallet. Et eksempel på det er frontcoveret til Sonic Youth-albumet ”Dirty” (1992, Geffen)¹⁶⁷ som på flere måter kan minne om Hiorthøys frontcover til ”Blissard”. Disse to frontcoverne har et fellestrekk ved at de fungerer bortimot like godt i lp-format som i cd-format. Dette oppnåes ved at hovedmotivet, i form av en stor og dominerende smilefigur, blir et naturlig blikkfang som utfyller de to størrelsesmessig forskjellige albumformatenes frontcovere på en god måte. Andre eksempler på ”tegneserie- og kosedyr-trenden”, er Pavements frontcover på ”wowie, zowiee”¹⁶⁸ og frontcoveret til ep’en ”Fossils”¹⁶⁹ av Dinosaur Jr. Denne trenden kom som en del av den amerikanske alternative rockens DIY-estetikk, som ofte inkluderte betydelige elementer av thrash-kultur og b-kjendiser.

En av grunnene til denne tegneserie- og kosedyrtrenden, kan være at den alternative

¹⁶⁶ de Ville, *Album – classic sleeve design*. 161

¹⁶⁷ Illustrasjon nr 52.

¹⁶⁸ Illustrasjon nr 53.

¹⁶⁹ Illustrasjon nr 54.

rockens tilhengere på nittitallet generelt var en stor gruppe unge mennesker under tjuefem år. Bruken av tegneseriefigurer på platecovere kan derfor betraktes som et resultat av en ny barnslighet innenfor rockens visuelle uttrykksvarianter på slutten av åttitallet og begynnelsen av nittitallet.¹⁷⁰ Forekomsten av tegneserieaktige illustrasjoner var også utpreget vanlig innenfor det subkulturelle skateboard-miljøet på åtti- og nittitallet og ble ofte eksponert gjennom klistremerker, fanziner, t-skjorter og illustrasjoner på selve rullebrettene underside. Skateboard-miljøet hadde gjennom åtti- og nittitallet nære bånd til indie-rock og punkrock-miljøene, noe som igjen førte til en del utveksling av grafiske designuttrykk.

Det er meget mulig at Kim Hiorthøy som platecoverdesigner selv vil hevde at han uttrykksmessig kjørte sitt helt selvstendige ”løp”, uten å la seg påvirke av ”tegneserie-trenden” innenfor alternativ rock på nittitallet. Han hevder i hvert fall i forfatterens intervju at han ikke lot seg inspirere av dette i noen særlig grad. På en annen side interfererer heller ikke Motorpsycho-coverne til Hiorthøy fra denne perioden mye med andre samtidige indie-rock-platecovere preget av nettopp tegneseriefigurer- og kosedyr-motiver. Uavhengig av om hvorvidt det var bevisst eller ubevisst bruk av grafiske virkemidler fra Hiorthøys side, så ”traff” han som platecoverdesigner tidsånden innenfor alternativ rock på midten av nittitallet overbevisende godt med Motorpsycho-albumenes coverdesign mellom 1994-1996 .

6.4.8 ”Fanzine”-design blir platecoverdesign

Hiorthøy har et påfallende fellestrekk med den amerikanske ”grunge”-rockens viktigste platecoverdesigner Art Chantry i form av at de begge drev med layout og design for undergrunnsmagasiner før de begynte med platecoverdesign for alternative rockeband på nittitallet.¹⁷¹ Det er relativt sannsynlig at Hiorthøy i likhet med Chantry tok med seg noen grafiske virkemidler og teknikker fra det DIY-inspirerte subkulturelle designspråket fra

¹⁷⁰ Miles, Barry. Med bidrag av Grant Scott og Johnny Morgan

The greatest album covers of all time

C&B , 2005. Avsnitt om Sonic Youth.

¹⁷¹ Musikkmagasinet Art Chantry jobbet med design og layout for var ”The Rocket”. Kilde: de Ville *Album-classic sleeve design*..

magasinet ”Folk og røvere” til platecoverne han designet for Motorpsycho på midten av nittitallet.

6.4.9 ”Post-applemac” kontra Adobe photoshop

De tre illustrerte figurene i ”Timothy`s monster”-albumets coverdesign som er blitt omtalt, og som kan betraktes som forskjellige varianter av ”the supersonic scientist”, er gode eksempler på hvorfor Nick De Ville velger å kalle Kim Hiorthøy en representant for platecoverdesignretningen ”post-applemac”. De håndtegnede illustrasjonene til designeren har mye av den typiske ”naiv/vitende”- kvaliteten som Nick De Ville påpeker som det attraktive ved ”post-applemac”-platecoverdesign.¹⁷²

Den enkle, men samtidig livlige og tilsynelatende spontane, barnetegningsaktige streken Hiorthøy demonstrerer gjennom dette coverdesignet, skulle vise seg å pryde en rekke plateomslag og andre visuelle verk kunstneren laget i årene som kom. Hiorthøys håndtegninger kan derfor langt på vei defineres som et av hans mest markante signaturuttrykk og som derfor også har vært av stor betydning for Motorpsychos designprofil gjennom hele deres karriere.

Hiorthøy er på en annen side en platecoverdesigner som viser stor evne til uttrykksmessig variasjon. Multikunstneren har bevist gjennom coverne han har designet for Motorpsycho og andre artister og band, at han på ingen måte kun holder seg til noen få bestemte teknikker eller tekniske hjelpemidler. På ”Blissard”-coveret er store deler av designet laget ved hjelp av et databasert digitalt bilderedigeringsprogram. På senere Motorpsycho-album som ”Trust us” (1998), ”Let them eat cake” (2000) og ”Black hole/blank canvas” (2006) blir andre typer visuelle uttrykk utviklet av Hiorthøy. Sett i lys av dette synes jeg de Villes karakteristikk av Kim Hiorthøy som en typisk ”post-applemac”-platecoverdesigner på en måte er riktig, men også temmelig misvisende i forhold til Hiorthøys evne til stadig å prøve ut nye teknikker i jakten på nye designuttrykk. Som platecoverdesigner synes Hiorthøy å være alt for eksperimentell og ubestemmelig, både i forhold til uttrykk og bruk av designteknikker, til å kunne puttes i noen mulig bestemt kategori, utenom eventuelt hans helt egen.

¹⁷² de Ville *Album-classic sleeve design* s 234

”Blissard”-coverets låttittelpresentasjoner har som det ble påpekt i kapittel fire, flere grafiske trekk som minner om nittitallets epoketypiske digitale platecoverdesign innenfor elektronika-sjangeren. Jeg vil hevde at ”Blissard”-coveret, som sannsynligvis i motsetning til ”Timothy`s monster”-coverets mer håndlagde preg, ble laget ved hjelp fra Adobe photoshop-programmets muligheter, men fremstår likevel som preget av en moderne nittitalls DIY-estetikk. Det er også mulig å se eksempler på mer direkte uttrykksmessig ”overlapping” mellom de to coverne i forhold til teknikk og materialbruk. Låttittelpresentasjonen til ”Sinful, wind-bourne” har for eksempel biter av teip og papir som en tydelig integrert del av designet, noe som gir klare assosiasjoner til ”Timothy`s monster”-coveret. Begge disse albumene synes derfor å være preget av Hiorthøys DIY-inspirerte collageuttrykk, men utført med forskjellige grafiske fremstillingsteknikker og hjelpemidler. De tydelige likhetstrekkene skaper på denne måten en ren uttrykksmessig kontinuitet mellom de to utgivelsenes coverdesign.

6.5 Reflekteres lydteksturene i coverdesignet?

6.5.1 Skildringer av Motorpsychos lydteksturer

I dette avsnittet vil det bli vurdert hvorvidt det er mulig å vise eksempler på at Kim Hiorthøy skildrer og reflekterer Motorpsychos musikk og lydbilder.

Designeren selv sier at han ikke liker platecoverdesign som altfor direkte illustrerer eller tolker musikken på en plateutgivelse. Da jeg spurte Hiorthøy om hva han syntes var et vellykket platecover svarte han følgende:

*”At det på en eller annen måte stemmer.”*¹⁷³

Det virker sannsynlig at Hiorthøy ut i fra dette idealet eller utgangspunktet her peker på i hvilken grad og samtidig hvor godt et coverdesign passer sammen med en utgivelses musikalske uttrykk i utformingen av en passende audiovisuell helhet.

¹⁷³ Sitat fra mitt eget intervju med Kim Hiorthøy.

Det er ikke lett å finne eksempler på direkte eller tydelige skildringer av Motorpsychos musikk i coverdesignet på ”Timothy’s monster” og ”Blissard”. I analysen av sistnevnte albums coverdesign, har det tidligere i denne oppgaven blitt presentert en teori om at Kim Hiorthøy her har laget låttittelpresentasjoner til hvert av albumets kutt. Ved å studere låttittelpresentasjonene nøye, ser man eksempler på at enkelte tekstfraser fra låtene utover selve låttitlene, blir brukt i designet. Et eksempel på dette er ”that’s ok” fra presentasjonen av kuttet ”The Nerve Tattoo” som er første frase på sangens refreng. Dette er en tydelig referering til låtens tekst som indikerer at Hiorthøy tydeligvis har hørt låten før han designet låttittelpresentasjonen. Designeren innrømmet også i forfatterens intervju at han hadde hørt musikken før han laget coverne på de albumene denne oppgaven omhandler. Hiorthøy har derfor sannsynligvis latt seg påvirke av Motorpsychos musikalske uttrykk som et inspirasjonsgrunnlag for platecovernes design. Et mer interessant spørsmålet er om Hiorthøy gjennom ”Blissard”-coverets låttittelpresentasjoner på noen direkte og påviselige måter reflekterer eller beskriver musikkens lydteksturer?

Noe som slår en på låttittelpresentasjonen til ”The Nerve Tattoo”, er hvordan klasene med svarte streker, som på en måte kan antyde nervetråder, også muligens antyder strykerne som utgjør en sentral del av låtens lydbilde.

Låttittelpresentasjonen av ”True Middle” er et annet interessant eksempel, ved at Kim Hiorthøy her synes å skildre låtens musikalske innhold på en langt mer direkte og figurativ måte enn hva som er tilfelle på de to andre låttittelpresentasjonene jeg har valgt å se nærmere på. Som jeg nevnte i kapittel fem, preges låtens lydtekstur i stor grad av kassettbåndstøy fra diktafonen Matt Burt har lest inn tekst på. Hvis man studerer den visuelle presentasjonen av ”True Middle”, kan man som beskrevet i kapittel fire, se noen rundinger i grått, svart og hvitt, som er plassert etter hverandre. Det Hiorthøy her ved hjelp av disse rundingene antyder figurativt, kan tolkes som et bilde på selve båndrullene på opptakskassetten Matt Burt har brukt da han leste inn sine dikt eller resitasjoner. Det vil si at selve lydlagringsmediumet, som her er kilden til båndsusingen som pakker inn Burts stemme, blir skildret visuelt av designeren. Utover disse halvfigurative elementene, som synes å ha en relasjon til låtens lydtekstur, fremstår låttittelpresentasjonen ”True Middle” som temmelig abstrakt. Det eneste figurative unntaket er den lille menneskefiguren bak alle de svarte stripene, som muligens kan være relatert til den distanserte, men

følelsesladde karakteren som er å høre i Matt Burts stemme. Det er også en veksling mellom lyse og mørke felt i ”True Middle”-kuttets visuelle fremstilling, som kan relateres til låtens dynamiske veksling mellom luftige og tette lydteksturer.

Sett i lys av denne låttittelpresentasjonens grafiske uttrykk, som kan være inspirert av den samtidige elektronika-sjangernes DIY-estetikk på nittitallet, er det interessant at låten inneholder en slags ”samplinger” i form av et diktafonopptak. Ved nærmest å ”montere” opptakene inn i musikken, skaper Deathprod og Motorpsycho et lydcollageuttrykk som Hiorthøy med både figurative og abstrakte visuelle virkemidler skildrer med et visuelt collageuttrykk.

6.5.2 ”Audiovisuell vrenge”

Som det ble påpekt i kapittel fire, fremstår mye av Kim Hiorthøys coverdesign for Motorpsycho som en rekke visuelle arbeider som opererer i spenningsfeltet mellom figurativ og abstrakt representasjon. De tre låttittelpresentasjonene fra ”Blissard”-coveret har ett fellestrekk. De er alle preget av gjennomgående visuell støy, noe som kan gi assosiasjoner til forskjellige avantgardiske og eksperimentelle retninger innenfor moderne kunst. Det kan virke som om denne visuelle støyen og de mer abstrakte elementene i coverdesignet på ”Blissard”, i stor grad består av fragmenter. Det vil si forskjellige ”rester” av i utgangspunktet mer figurative motiver som Hiorthøy har ”klippet opp” og bearbeidet for å senere sette sammen igjen og bruke i designuttrykket.

”Timothy’s monster”-coverets design kan sies å ha noe av dette samme preget. De nærmest ”sammensmeltede” svarte feltene med trykte bokstaver på albumets frontcover, som plasseres sammen med Hiorthøys håndtegnede figur, frembringer mye av den samme kontrasterende spenningen mellom figurativ og abstrakt framstilling som preger ”Blissards” låttittelpresentasjoner.

Man finner i Motorpsychos musikalske uttrykk en tydelig parallell til Hiorthøys designuttrykk ved å se på kontrastene mellom abstrakte og figurative elementer.

Bandets ”sound”, som i stor grad formes gjennom et tett samarbeid med Helge Sten alias Deathprod, kjennetegnes ofte ved å fremstå som melodiose låter, satt i kontrast til enten konkret eller indirekte støy, i form av vrenge og skurr. Som det ble hevdet i sitatene hentet fra forskjellige magasiner i oppgavens tredje kapittel, fungerer ofte Deathprod som en

slags ”støygenerator” i Motorpsychos musikk. Hvis man først velger å se på bandets melodiose kvaliteter, som også ofte preges mye av harmonier, som en parallell til Hiorthøys figurative visuelle elementer i coverdesignet, kan man på samme måte velge å betrakte Deathprods produksjonsgrep med kontrasterende vreg og støy som en parallell til Hiorthøys bruk av visuell støy. Ut i fra denne sammenligningen kan man etter min mening hevde at designeren reflekterer musikkens ofte støyinfriserte og eksperimentelle karakter gjennom coverdesignet. Spenningskontrastene som ligger i låtenes lydteksturer og i Hiorthøys coverdesign, former på denne måten et slags samsvarende audiovisuelt uttrykk. Jeg velger å kalle dette for en slags ”audiovisuell vreg”, som preger det helhetlige uttrykket på begge albumene jeg har undersøkt i denne masteroppgaven.

Det er interessant at kunstnerne Helge Sten og Kim Hiorthøy, som begge studerte på kunstakademiet i Trondheim på begynnelsen av nittitallet, på hver sin måte har hatt avgjørende roller for å ha tilført abstrakte elementer til Motorpsychos kunstneriske prosjekt. De to kunstnerne forsterker på denne måten rockegruppens eksperimentelle kvaliteter ved å tilføre en ytterligere avantgardisk ”kant” til uttrykket deres.

I mitt intervju med Kim Hiorthøy spurte jeg ham om hvilke faktorer utover selve musikken som inspirerte utformingen av platecoverne han har laget for Motorpsycho. Han svarte:

*”Magefølelsen.”*¹⁷⁴

Dette kan indikere at Hiorthøy har som et ideal å jobbe intuitivt. Det virker som hans inspirasjonskilder til hvert Motorpsycho-cover i stor grad kan være basert på en del tilfeldigheter, og at han i stor grad benytter seg av det visuelle kunstneriske uttrykket som interesserer han mest for øyeblikket.

Bent Sæther ble spurt om han syntes at Kim Hiorthøys coverdesign reflekterer deres musikalske uttrykk. Han svarte slik:

*”Nei, men de fleste reflekterer Kims inntrykk av hva Motorpsycho er eller burde være ganske så bra!”*¹⁷⁵

¹⁷⁴ Sitat fra mitt eget intervju med Kim Hiorthøy.

6.4 Hiorthøys og Motorpsychos forhold til høy- og lavkultur

6.4.1 Hva er høyt og hva er lavt?

Med inspirasjon fra Nick de Villes observasjoner om hva et platecover kan symbolisere, vil jeg i dette avsnittet undersøke hvorvidt Kim Hiorthøys coverdesignuttrykk for Motorpsycho fremstår som en blanding av høykulturelle og lavkulturelle elementer. På en lignende måte vil jeg se om det er mulig å påvise veksling mellom høy- og lavkultur i Motorpsychos musikalske uttrykk.

Ekstra interessant blir det å se om albumenes samlede audiovisuelle uttrykk er et sted hvor høykultur og lavkultur møtes.

Et problem som umiddelbart dukker opp hvis man skal benytte seg av Nick de Villes metodiske grep, er hva man skal definere som høy- og lavkulturelle elementer i musikk og platecovere som er laget på nittitallet. Helt siden sekstitallets trend med utvekslinger av ideer mellom den daværende kontemporære kunstscenen og den voksende populærkulturelle industriens uttrykk, har skillelinjene for hva man kan kalle høykultur og lavkultur blitt stadig mer utydelige. Med postmodernismens gjennombrudd innenfor pop og rock på slutten av syttitallet, og dens stadig mer dominerende rolle gjennom åttitallet og frem mot midten av nittitallet, blir det ytterligere mer problematisk å definere hva som kan karakteriseres høy- og lavkultur. En av den postmodernistiske kunstens mest typiske trekk, er jo nettopp å rive ned skillet mellom kunstscenens og populærkulturens forskjellige virkemidler og presentasjonsmåter. Siden det fremstår som vanskelig å skille mellom begrepet høyt og lavt i denne sammenhengen er det slik jeg ser det, mest interessant å se nærmere på i hvilken grad Hiorthøy og Motorpsycho benytter seg av strategier inspirert av markante retninger innenfor nyere eller eldre kunsthistorie. Denne tilnærmingen vil sannsynligvis kunne vise mulige koblinger mellom kunstverdenens og populærmusikkens visuelle og musikalske språk.

¹⁷⁵ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

6.4.2 Anarkistiske kunstretningers innflytelse på ”motorpsykosen”

En sannsynlig grunn til at Kim Hiorthøy hadde et forhold til forskjellige visuelle DIY-uttrykk før han begynte å designe platecovere for Motorpsycho, er bakgrunnen hans som design- og layout-ansvarlig i den norske anarkistiske tidsskriftet ”Folk og Røvere”¹⁷⁶ som ble produsert og utgitt av ungdomshuset UFFA (Ungdom For Fri Aktivitet)¹⁷⁷ i Trondheim. Å jobbe som design og layout-ansvarlig i ”Folk og røvere”, kan for Hiorthøy på denne tiden ha fungert som en kreativ arena, hvor han kunne prøve ut kunstneriske ideer og uttrykk inspirert av hans samtidige kunstprosjekter som student på Kunstakademiet i Trondheim mellom 1991 og 1994.

At Hiorthøy gjennom magasinet ytret ønske om at han gjerne ville ha flere designoppdrag, var som han selv fortalte i mitt intervju, av stor betydning for at Motorpsycho tok kontakt. Motorpsychos grunn for å velge ut akkurat Hiorthøy som en platecoverdesigner de gjerne ønsket å samarbeide med, var nok også i stor grad basert på inntrykk de hadde fått gjennom de konkrete visuelle designarbeidene den daværende kunststudenten hadde gjort i tidsskriftet ”Folk og Røvere”. Som en parallell til Hiorthøys karriere som platecoverdesigner, var Jamie Reid med å starte et anarkistisk situasjonist-inspirert magasin i England rundt 1970 som het ”The suburban press”.

Bent Sæther presiserer i et sitat som er gjengitt i dette kapittelet at ”hardcore”-miljøet rundt ungdomshuset UFFA og Blitz har hatt stor innvirkning på Motorpsychos ”tanker/holdninger og verdier”. Denne påvirkningen har derfor sannsynligvis preget deres kunstneriske arbeider i en viss grad. Motorpsychos medlemmer bodde på første del av nittitallet i bydelen Svartlamon i Trondheim og bandet har fortsatt sitt øvingslokale her. Bydelen som var rivningstruet gjennom store deler av nittitallet, er kjent for å ha mange innbyggere med anarkistiske sympatier, og den er i stor grad styrt gjennom et direkte demokrati basert på månedlige allmøter. Motorpsychos medlemmer som i dag har bosatt seg andre steder, har deltatt på flere støttekonserter og plateprosjekter mot rivning av Svartlamon.

Slik jeg ser det, er det mye som tyder på at en viktig forutsetning for at Motorpsycho og

¹⁷⁶ Folk & Røvere var en radikal/anarkistisk landsdekkende månedsavis som ble produsert på UFFA i Trondheim i perioden 1986 til 1994.

¹⁷⁷ UFFA eller Ungdom For Fri Aktivitet er et selvstyrt ungdomshus i Innherredsveien 69C i Trondheim. UFFA er og har vært tilholdsted for en rekke band i Trondheim, har og har hatt en viktig rolle i konsertlivet, huset anarkistavisen/magasinet Folk & Røvere samt diverse anarkistiske/radikale organisasjoner. Kilde: Wikipedia nettleksikon.

Kim Hiorthøy fant sammen, og var villige til inngå et fast samarbeid, delvis kan grunne seg i en felles ideologisk verdi- og holdningsplattform som ble formet gjennom deres tilknytning til miljøet rundt det anarkistiske ungdomshuset UFFA og Svartlamon på første del av nittitallet. Det er meget interessant at Hiorthøys DIY-inspirerte designuttrykk på Motorpsychos plateutgivelser i perioden 1993-1996 ikke nødvendigvis bare er inspirert av andre platecoverdesignere og retninger innen musikkdesign, men også kan være et resultat av inspirasjon fra hans eget kunstpolitiske ståsted. Ved å jobbe i et anarkistisk magasin kan i hvert fall kunstneren høyst sannsynlig ha hatt sympatier som har gått i den retning, uten at han selv nødvendigvis i denne perioden tidlig på nittitallet har oppfattet seg selv som en anarkist.

Etterkrigstidens kanskje mest markante kunstpolitiske gruppe med tydelige anarkistiske trekk, var situasjonistbevegelsen på sekstitallet. I denne oppgavens andre kapittel beskrev jeg denne bevegelsens metode og kunstneriske strategi "détournement". Det blir da naturlig å spørre seg om Hiorthøys DIY-inspirerte platecoverdesign på albumene "Timothy's monster" og "Blissard" har noen påviselige familiære fellestrekk med "détournement"-metodens estetikk.

For det første var den amerikanske pop-art-bevegelsen en viktig inspirasjonskilde for situasjonistenes "do it yourself"- og "cut-up"-estetikk. Som jeg påpekte i denne oppgavens fjerde kapittel, minner enkelte av Hiorthøys halvabstrakte collager i låttittelpresentasjonene i "Blissard"-coveret, en god del om pop-art-kunstneren Robert Rauschenbergs "combine"-bilder fra femti og sekstitallet. Hiorthøys collager i "Blissard"-coveret viser derfor etter min mening, ved å fremstå som moderne variant av DIY-influert "klipp og lim"-design, tydelige historiske bånd til amerikanske neo-dada- og pop-art-kunstnere som Robert Rauschenbergs "combine"-bilder fra femti- og sekstitallet og situasjonistenes "détournement"-inspirerte "cut up"-teknikker på sekstitallet. Jamie Reids tok på syttitallet opp den kunstradikale visuelle uttrykksmåten og førte DIY-estetikken videre over i platecoverdesign. Jeg vil hevde på at Hiorthøys designuttrykk på "Blissard"-albumet har tydelige familiære trekk med alle disse historiske variantene av collageuttrykk, og viderefører DIY-estetikken med en personlig signatur på nittitallet gjennom blant annet Motorpsychos platecovere.

Også frontcoveret på "Blissard" kan sees i lys av situasjonistenes "détournement"-metode,

ved at et populærkulturelt ikon, som på flere måter kan kobles til amerikansk kapitalistisk underholdningsindustri, av Hiorthøy blir bearbeidet og forvrengt. Situasjonistbevegelsens viktigste talsmann på sekstitallet, Guy Debord, ville nok med stor sannsynlighet betraktet Disney-figuren som et bilde eller vareprodukt laget av ”skuespiller”-samfunnet han jobbet hardt for å forandre. Hiorthøy begår her det situasjonistene ville kalt en ”kunstnerisk terrorhandling”, ved å manipulere Mikke Mus på en måte som gjør at mottakeren blir nødt til å betrakte en berømt tegneseriefigur fra en ny og alternativ innfallsvinkel.

Jamie Reid gjorde som jeg allerede har pekt på tidligere i oppgaven, noe av det samme med bursdagsbildet av den engelske dronningen, på platecoveret til Sex Pistols-singelen ”God save the queen”.¹⁷⁸

Den avbildede soldaten i uniform, som utgjør en betydelig del av den collage-aktige låttittelpresentasjonen til ”Sinful, wind-borne”, kan tolkes som et snev av politisk engasjement inkorporert i coverdesignet, ladet av venstrepolitiske og anarkistiske undertoner. Jeg mener likevel at dette blir så diffust presentert av Hiorthøy at det er vanskelig å tolke bildet som noen form for tydelig politisk ytring. Det er mer rimelig å betrakte fotografiet som en referanse til punkrockens politisk ladete DIY-estetikk, som på åttitallet preget mange platecoverne til ”hardcore”-band med samfunnsengasjerte og opprørske tekster.¹⁷⁹ Hiorthøy har her, slik jeg ser det, benyttet seg av dette designspråkets estetikk, fremfor å ha et ønske om å påvirke menneskers politiske ståsted gjennom coverdesignet.

Når det gjelder Motorpsychos mulige inspirasjon hentet fra anarkistisk tankegods, er det tilsynelatende lettere å merke innflytelse i innstillingen de har til sin egen skapende virksomhet, enn å påpeke innflytelsen i selve det musikalske uttrykket. Deres uttalelser om at bandet på ingen måte bedriver ”branding”, kan illustrere en antikapitalistisk holdning til den kommersielle, og i deres øyne, kyniske delen av musikkbransjen som de på ingen måte vil bli assosiert med.

Motorpsycho har gjennom hele sin karriere vektlagt kunstnerisk autonomi, det vil si deres *frihet* til ”å gjøre akkurat hva som passer oss best for øyeblikket”, som Bent Sæther uttrykker det i et av hans sitater i kapittel tre. Det virker som om denne kunstneriske

¹⁷⁸ Marcus, Greil *Lipstick traces* Harvard 1989

¹⁷⁹ de Ville, *Album-classic sleeve design*, 157.

friheten fremstår som en nødvendig forutsetning for at Motorpsycho i det hele tatt lager musikk, og gjennom den får de full anledning til å eksperimentere og utforske nye sjangere så mye de selv måtte ønske.

Hvordan støy brukes som et både kontrasterende og lydteksturisk virkemiddel i en betydelig del av Motorpsychos musikk, kan betraktes som eksempler på veksling mellom høykultur og lavkultur. Dette skjer i form av at avantgardistisk støykunst blandes med rockemusikk. Samarbeidet mellom Motorpsycho og lydkunstner og produsent Helge Sten alias Deathprod har som jeg har påpekt tidligere, vært helt avgjørende for denne eksperimenteringen. I eget intervju med Bent Sæther stilte jeg ham følgende spørsmål:

”Føler dere selv at dere er inspirert av samtidsmusikk og avantgarde?”

*”Hvis det fungerer som musikk og ikke bare som konseptuelle ”smart-ass’erier”, så er samtidsmusikk og avantgarde bra ting. Digger alt som får hjertet til å pumpe fortere, og mye av det som får de små grå til å jobbe: synes musikk som intellektuell øvelse er kjedelig, men digger smart hjertemedisin. Hvis MP detter innenfor disse rammene, er vi kanskje det? Vi synes hvert fall at konvensjoner flest er til for å brytes, men bare hvis det har noen genuin emosjonell funksjon i musikken. Avantgarde er liksom noe man kan bli kalt, ikke en kvalitet man bør påberope seg...”*¹⁸⁰

For meg virker det som om Motorpsycho, til tross for deres på flere måter temmelig eksperimentelle rock, alltid beholder en romantisk ”ånd” over det meste av det de produserer av musikk. Det at Bent Sæther velger å kalle gruppens eksperimentelle øyeblikk for ”smart hjertemedisin”, illustrerer dette godt.

6.4.3 Negasjonskunstens ”stemme” i norsk rock

En forfatter som har klart å forene kunsthistorie med rockens estetikk, er teoretikeren og kritikeren Greil Marcus. I boken *Lipstick traces* (1989) tar han for seg punken som en samfunnskritisk bevegelse på slutten av syttitallet, som han mener eksploderte med Sex Pistols sine fire første singler. Punkrockens forutsetninger, men også ettervirkninger, i form av videreføring av retningens ideer i senere stilperioder, blir presentert gjennom boken.

¹⁸⁰ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

Marcus har en teori om at punken og indierocken på åttitallet hadde familiære likheter med grupperinger som 1920-tallets avantgarde-bevegelse, representert gjennom dada-kunstnere, situasjonistbevegelsen på femti- og sekstitallet, og andre retninger innen kunst og politikk med revolusjonære mål i det tjuende århundre. Fellestrekket for alle disse bevegelsene er at de stiller seg kritisk til den moderne verden sin utvikling, og satte seg som mål gjennom kunsten å forandre den til å gå i en annen retning. Bevegelsene viste derfor en negasjon mot den nye moderne verdens konvensjoner og sosiale samfunnsstrukturer drevet av kapitalisme. Alle opplagte fakta om våre hverdagslige liv blir sett på som ideologiske konstruksjoner, og det er dette negasjonskunsten ville gjøre et oppgjør mot.¹⁸¹

De forskjellige samfunnskritiske bevegelsene som gjør seg gjeldende gjennom forskjellige stilretninger og bevegelser, kaller Marcus en "stemme" gjennom historien som benekter alle fakta, men samtidig viser at alt er mulig. Marcus vil gjennom boken vise hvordan punken ikke nødvendigvis forandret verdens utvikling, men derimot forandret idealene for hvordan man kan spille og fremføre rockemusikk. Etter punkbølgen sto rocken ifølge Marcus tilbake med en større kunstnerisk frihet, ved å ha fått utfordret og derfor også utvidet sine sjangerformalistiske rammer.¹⁸² Marcus nevner blant annet Jamie Reid som en sentral platecoverdesigner og Sonic Youth som et sentralt band. De har ifølge Marcus vært viktige representanter for videreføringen av negasjonskunstens "stemme" gjennom rockens visuelle og musikalske verden. Motorpsycho er ikke et like eksperimentelt og revolusjonerende band som Sonic Youth, i forhold til å utvikle gitarrockens muligheter. Kim Hiorthøy har på sin side fremstått som en coverdesigner med stor egenart, men har i hvert fall ikke foreløpig, hatt en like betydningsfull og revolusjonerende rolle for platecoverdesignets historiske utvikling som Jamie Reid. Likevel mener jeg det er grunn til å hevde at Motorpsycho og Kim Hiorthøy til en viss grad viderefører den "stemmen" av negasjon som Greil Marcus sikter til. For norsk rocks utvikling fremstod Motorpsycho på nittitallet som et meget innovativt band, med et sjeldent personlig og lett gjenkjennelig "sound". Bandet fremstod, som jeg pekte på i oppgavens tredje kapittel med en særegen "stemme" innenfor norsk rock, som inspirerte hundrevis av norske band til å

¹⁸¹ Marcus, Greil *Lipstick traces* Harvard, 1989.

¹⁸² Marcus, Greil *Lipstick traces* Harvard, 1989.

spille alternativ rock på sine egne premisser. Motorpsycho var derfor med ”Timothy’s monster” og ”Blissard” med på å markere den alternative rockens gjennombrudd for et større publikum i Norge. At Motorpsycho også er kjent langt utover landets grenser, og da særlig innenfor indierock-miljøer, kan illustrere musikkens universelle kvaliteter. Kim Hiorthøy blir av mange oppfattet som en original platecoverdesigner, men ofte på en måte som både fascinerer og sjarmerer de som betrakter hans arbeider innenfor feltet. Bandet og designerens selvvalgte kunstneriske frihet, som høyst sannsynlig delvis kan ha røtter til deres bakgrunn fra anarkistiske kunstpolitiske miljøer, gjør at de etter min mening med ”negasjonskunstneriske” uttrykk, motarbeider konvensjoner og stilformalisme innenfor hvert av sine populærkulturelle felt. På denne måten inspirerer de også andre band, coverdesignere og øvrige skapende mennesker til å tro på personlige og særegne uttrykk, basert på ”magefølelse” og selvvalgte kunstneriske virkemidler. Bandet og kunstneren er altså ikke bare innovative selv, men som forbilder oppfordrer de samtidig mulige mottagere av deres musikk og coverdesign til å selv bedrive innovasjon og eksperimentering. Dette er slik jeg ser det, en type inspirasjon som åpner opp for muligheten til å blande strategier og uttrykk som man først og fremst forbinder med kunstverdenen, inn i populærmusikkens uttrykksvokabular.

6.4.4 Albumet som rockens kunstverk

Betrakter Kim Hiorthøy og Motorpsycho selv det de skaper for kunst?

Her er et utdrag fra et intervju med Kim Hiorthøy fra 2000, hvor han innenfor samme år hadde laget illustrasjoner til to bøker, en musikkvideo, tre platecovere og en cd:

”Jeg har hørt at du har problemer med begrepet kunst?”

Hiorthøy: ”Nei, jeg har ikke problemer med begrepet kunst i det hele tatt. Men jeg synes som oftest ikke at det jeg lager er kunst. Jeg synes vel at kunst bør stille spørsmål. Og det synes jeg vel ikke at jeg gjør nå.”

”Men om en stund?”

*”Ja. Nå driver jeg for det meste med innpakning. Jeg er konferansier, kan du si. Showet kommer etterpå, og det er det noen andre som lager. Det er fint med en god konferansier, men det er ikke viktig. Det er jo showet folk har kommet for å se.”*¹⁸³

I forfatterens eget intervju med Kim Hiorthøy forteller han også at han ikke ser på platecoverdesign som kunst, men først og fremst som en innpakning og reklame for utgivelsens musikalske innhold.

I forfatterens intervju med Bent Sæther kom det frem en noe annerledes oppfatning av Hiorthøys coverdesign enn det designeren selv har.

”Synes dere at en designer bør få frie tøyler i utformingen av album-covere eller synes dere det bør være et samarbeid mellom designer/illustrator, band/artist og eventuelt plateselskap?”

*”Det spørres hva du er ute etter å oppnå. Vi er ute etter å lage kunst, eller noe som kommer opp mot det. Da er det best å gi designeren så frie tøyler som overhode mulig. Det finnes ikke demokrati i kunst som fungerer.”*¹⁸⁴

Det virker som Bent Sæther er innstilt på å lage rockealbum som skal fremstå som kunstverk, både ut fra musikalsk innhold og coverdesign. Det som her er ekstra interessant, er hvordan Sæther betrakter albumets musikk og tilhørende coverdesign som en helhet. Kim Hiorthøy og Motorpsycho har slik jeg ser det, et tydelig fellestrekk ved at de stadig vil utfordre seg selv ved å utvikle og fornye sine uttrykk ved hver plateutgivelse. Hiorthøy sier selv i et av denne oppgavens sitater i kapittel tre så at det er viktig for han personlig å ”strekke seg utover det han har gjort før”. Dette er etter min mening et godt bilde på å ha det avgjørende motet og den nødvendige nysgjerrigheten som kreves for å kaste seg ut i ”eksperimentelt farvann”. Det virker som om både Hiorthøy og Motorpsycho søker inspirasjon ved å sette seg selv i skapende situasjoner hvor de ikke har hundre prosent kontroll over det de gjør. Dette resulterer i en slags ”forvent det uventede fra oss”-holdning fra band og designer, som på nittitallet fremsto som noe nytt i norsk rock. Motorpsycho var, og er fortsatt, vanskelige å putte i en musikalsk bås, noe det virker som de har vært veldig bevisste på helt fra starten. Bandets fans forventer noe nytt ved hver utgivelse på en måte som ligner de forventningene det var rundt The Beatles sine plateutgivelser på

¹⁸³ Sitat fra portrettintervjuet ”Kims lek” gitt av Kim Hiorthøy til Dagbladet høsten 2000.

¹⁸⁴ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

seksstallet. ”Psychonauts”-menigheten vil med andre ord bli musikalsk utfordret av bandet de elsker, både gjennom musikken og coverdesignet til Kim Hiorthøy. Dette sitatet av Hans Ryan fra 2002 som illustrerer noe av bandets innstilling til skapende virksomhet:

*”Stadig flere gjør oss oppmerksomme på at ”hei, dere begynner å bli middelaldrende” ikke sant. Ja vel, greit, men jeg føler meg like dust som jeg alltid har gjort. Så i forhold til musikken... det er så mye som er ugjort. Man leter etter den gode følelsen, eller følelse i det hele tatt. Musikken og inspirasjonen slutter jo aldri. Det som tar slutt er musikerens egen vilje eller interesse for å forandre seg. Det er jo noen som finner en formel som funker optimalt i forhold til husbanken og andre kreditorer, og så holder man seg til det. Men da utelater man det meste, spør du meg.”*¹⁸⁵

Om Kim Hiorthøy og Motorpsycho etter hele ti ordinære albumutgivelser og en rekke singler og ep`er klarer å leve opp til dette kravet om innovasjon og overraskelser i årene som kommer, blir det spennende å følge med på.

Jeg velger å avslutte dette kapittelet med svaret av Bent Sæther gav på følgende spørsmål:

”Hvilke kvaliteter synes dere selv et vellykket platecover bør uttrykke?”

*”En plate er et eget univers. Et bra cover legger en visuell dimensjon til dette. Et bra platecover gjør seg selv uerstattelig; gjør det umulig å tenke på plata uten å se for seg coveret. Når det er korrelasjon og synkronitet i forholdet plate/cover, er summen mer enn enkeltdelene, og det blir kunst av det hele.”*¹⁸⁶

¹⁸⁵ Sitat fra intervju gitt til Musikkpraksis nr 6 2002. Tekst: Per Christian Frankplads.

¹⁸⁶ Sitat fra mitt eget intervju med Bent Sæther.

Kapittel 7

Konklusjon :

Denne oppgavens undersøkelser har vist at Motorpsycho rent musikalsk har hentet inspirasjon fra og viser referanser til musikkretningene psykedelia, prog-rock og indie-rock. Hvorvidt Kim Hiorthøy har samsvarende inspirasjonskilder som grunnlag for sitt coverdesign fremstår som litt mer usikkert, selv om enkelte referanser fra platecoverdesign fra disse tre periodene er pekt på i oppgavens fjerde og sjette kapittel. Motorpsycho har, slik jeg ser det, i perioden 1994-1996 hentet inspirasjon fra sekstitallets psykedeliske rock. Den utpregede lydeksperimenteringen de i samarbeid med produsent Deathprod demonstrerer på ”Timothy`s monster” og ”Blissard”, viser at de i stor grad bruker innspillingsstudioet som ”et instrument i seg selv”. Bruken av støy, vreng og typiske psykedelia-lydeffekter som ”phaser” og ekko-klang, viser at bandet skaper rockemusikk med en eksperimenterende tilnærningsmåte som minner sterkt om de idealene som gjorde seg gjeldende innenfor sekstitallets psykedeliabølge. Utover selve lydeksperimenteringen, blander Motorpsycho ulike musikalske sjangere, og de benytter seg av spillemåter som kan gi assosiasjoner til psykedeliske rockeband. Det er ikke lett å finne eksempler på tydelig inspirasjon fra psykedeliabølgens platecovere i Kim Hiorthøys designuttrykk på coverne til ”Timothy`s monster”- og ”Blissard”. Et derimot noe overraskende funn, er at Hiorthøys designuttrykk for Motorpsycho i denne perioden har likheter med nittitallets platecoverdesign innenfor elektronika, som ofte var preget av moderne psykedeliske subkulturers grafiske ikonologi. Hiorthøy gir på denne måten Motorpsychos musikalske uttrykk, som bandet selv i enkelte intervjuer fra denne perioden omtalte som ”ambient-rock”, et visuelt uttrykk gjennom coverdesignet med

enkelte samsvarende referanser.

Når det gjelder inspirasjon fra syttitallets prog-rock, finnes det i Motorpsychos uttrykk flere eksempler på inspirasjon og lydmessig referering til denne periodens musikk. Bruken av akustiske og elektriske lydkilder former ”androgyn” lydteksturer i flere av de låtene som er analysert i oppgaven. Bruken av strykere på ”The Nerve Tattoo” er et eksempel på at elementer fra klassisk musikk blandes inn i rockens uttrykk og er på den måten et eksempel på et typisk stiltrekk fra den progressive rocken. Den utpregede bruken av mellotron på mange av ”Timothy`s monster”-albumets låter er en historisk lydreferanse til progressiv rock. Albumet ”Blissard” preges av flere låter med tilsynelatende gjennomkomponerte partier. Låten ”Sinful, wind-borne” viser etter min mening klare likhetstrekk med de progressive rockebandene på syttitallet, som ønsket å lage rockemusikk bygget opp som klassiske musikkstykker.

Kim Hiorthøys coverdesign for Motorpsycho mellom 1994-1996, fremstår som lite inspirert av de periodetypiske visuelle motivene innenfor den progressive rockens platecoverdesign på syttitallet. Periodens epoketypiske fantasi-illustrasjoner finnes det lite spor av på ”Timothy`s monster” og ”Blissard”-coverne. Motorpsycho har valgt å samarbeide med en fast platecoverdesigner gjennom flere påfølgende utgivelser. Denne formen for strategi innenfor platecoverdesign er utpreget typisk for progressiv rock, og slike samarbeid mellom et band og en fast platecoverdesigner førte ofte til at gruppens musikalske uttrykk og ”sound” fikk en egen visuell ”look”.

Jeg mener at Motorpsycho, gjennom å benytte seg av et eget symbol og en markant logo som blir kombinert med Hiorthøys coverdesignuttrykk, fremstår som et godt eksempel på utøvere av denne type designstrategi for platecovere. Hiorthøys bruk av håndtegnede figurer og smilende tegneseriefigurer skaper sammen med Motorpsychos logo og symbol, en visuell kontinuitet mellom utgivelsene i perioden 1994-1996. Bruken av disse visuelle virkemidlene resulterer etter min mening i en egen ”Motorpsycho-mytologi”, som sammen med bandets musikk utgjør en viktig del av ”motorpsykosen”.

Ved å blande elementer fra klassisk seksti- og syttitalls rock med et punkrock-aktig uttrykk, viser Motorpsycho, slik jeg vurderer det, direkte slektskap med amerikanske gitarbaserte indie-rock-band fra siste del av åttitallet og begynnelsen av nittitallet. Inspirasjonen fra alternativ rock eksemplifiserer seg også gjennom lydteksturer preget

av ”lo-fi”-estetikk, bruk av ”fuzz”-effekter på bass og gitar, samt bruken av konkret støy og indirekte støy i produksjonen. Melodiøse låter presentert gjennom energiske punkrock-lydbilder, er typisk for mye alternativ rock utgitt mellom 1985-1995. De to Motorpsycho-albumene som denne oppgaven omhandler, er derfor til tross for gruppens egenart, meget representative rockealbum og produkter av sin tid.

Kim Hiorthøy er tydelig inspirert av den ”Do it yourself”(DIY)-estetikken som dominerte platecoverdesign innenfor indie- og alternativ rock på åtti- og første halvdel av nittitallet. På ”Timothy`s monster” og ”Blissard” ser man forskjellige utgaver av Hiorthøys DIY-estetikk gjennom flere ulike collageuttrykk. Etter min vurdering viser Hiorthøy klare historiske forbindelser til collagekunst innenfor kunstretningene pop-art og situasjonistbevegelsen på femti- og sekstitallet. Situasjonistenes ”détournement”-metode var en kunstradikal uttrykksform, og ble den viktigste inspirasjonskilden til punkbølgens DIY-estetikk. Forskjellige varianter av DIY-uttrykk ble brukt i platecoverdesign innenfor punk på siste del av syttitallet, og inspirerte den noe mer eklektiske postpunken og indie-rockens platecoverdesign på åtti- og nittitallet. Etter min mening viderefører Hiorthøy denne ”klipp og lim”-estetikken på nittitallet gjennom platecoverne han designer for Motorpsycho.

Man kan etter min vurdering se inspirasjon fra romantiske postpunkdesignere i Hiorthøys platecoverdesignuttrykk på ”Timothy`s monster” og ”Blissard”, gjennom bruk av varme farger, ”ute av fokus”-fotografier og materialer med tydelig overflatetekstur.

Den håndtegnede ”the supersonic scientist”, som går igjen flere steder i coveret til ”Timothy`s monster”, kan relateres til platecoverdesignretningen ”post-apple/mac”, som gjorde seg gjeldende på midten av nittitallet.

Rekontekstualisering av et populærkulturelt tegneserieikon ser man et eksempel på i coverdesignet av ”Blissard”-albumets frontcover. Hiorthøys bruk av tegneseriefigurer på flere av coverne til Motorpsycho er ikke nødvendigvis inspirert av indie-rockens tendens til å bruke tegneseriefigurer og kosedyr på mange platecoverdesign på slutten av åttitallet og første del av nittitallet. På en annen side interfererer heller ikke hovedmotivene på frontcoverne til ”Blissard” og ”Timothy`s monster” mye med de indie-rock-covere fra denne perioden, som i ettertid kan betraktes som eksempler på coverdesigntrenden.

Motorpsycho og Kim Hiorthøy hadde begge tilknytning til UFFA-miljøet i Trondheim på

begynnelsen av nittitallet. Dette kan tyde på at både Hiorthøys DIY-inspirerte platecoverdesignuttrykk og Motorpsychos musikalske uttrykk på ”Timothy’s monster” og ”Blissard”, til en viss grad kan være preget av deres bakgrunn fra anarkistiske kunstmiljøer i Trondheim. I tråd med Greil Marcus sin teori om at den samfunnskritiske ”negasjonskunsten” representerer en egen ”stemme” gjennom det tyvende århundre, mener jeg at Motorpsycho og Kim Hiorthøy gjennom to album fra midten av nittitallet i en viss grad har videreført denne ”stemmen”.

Ved tilsynelatende å være kompromissløse i forhold til å beholde sin kunstneriske frihet, har Motorpsycho, produsent Helge Sten alias Deathprod og Kim Hiorthøy sammen laget album, der *det audiovisuelle uttrykket* som musikk og coverdesign sammen representerer, har fremstått som fengende og eksperimentelt på samme tid. Dette resulterer i at avantgardiske elementer fra kunstens verden overføres og forenes med Motorpsychos i utgangspunktet populærmusikalske uttrykksform. Gjennom albumene ”Timothy’s monster” og ”Blissard” forenes på denne måten nyskapende musikalske og visuelle stilkombinasjoner, som i tråd med Nick de Villes teori kan betraktes som et møte mellom elementer fra høykultur og lavkultur.

Jeg mener det er grunn til å hevde at Kim Hiorthøys eksperimentelle coverdesign på forskjellige måter reflekterer Motorpsychos lydteksturer. Dette gjøres til en viss grad figurativt gjennom enkelte av låttittelpresentasjonene i ”Blissard”-coveret, og noe gjennom en samsvarende referering til indie-rockens musikk og DIY-inspirerte platecoverdesign. En tydeligere refleksjon skjer når Motorpsychos lydteksturer, som ofte er preget av Deathprods støyinfiserte produksjon, av Hiorthøy blir skildret gjennom bruken av visuell støy i coverdesignet. Gjennom kontrasterende figurative og abstrakte elementer i coverdesignet på ”Timothy’s monster” og ”Blissard”, reflekterer Hiorthøy slik jeg velger å se det Motorpsychos ”sound”, som ofte preges av de lydmessig abstrakte elementene i Deathprods produksjon.

Om Hiorthøy selv velger å se på coverdesignet han lager for Motorpsycho som kun innpakning eller reklame for musikken, så tror jeg designerens coverkunst for mange av Motorpsychos tilhengere har fungert som en sentral inngangsport til ”motorpsykosen”. Denne ”motorpsykosen” settes for alvor i gang når det visuelle uttrykket kombineres med lytteropplevelsen av musikken.

En styrke ved denne masteroppgaven er at den fremstår på mange måter som nyskapende, både innenfor det norske kunsthistoriske fagmiljøet og øvrig norsk humaniora-forskning. Så vidt jeg vet er det ikke tidligere skrevet noen akademiske avhandlinger om hvordan den visuelle siden av rock, i form av platecovere, reflekterer eller virker sammen med en plateutgivelses musikk.

Platecoverdesign er et forskningsfelt det sannsynligvis kan gjøres mye mer på og forskes videre på i framtiden. Jeg håper oppgaven min kan være en inspirasjonskilde til fremtidige avhandlinger som tar for seg forskjellige audiovisuelle uttrykksformer innenfor rock, og øvrige former for populærmusikk.

Masterprogrammet for estetiske fag, som jeg har vært tilknyttet, åpner muligheter for å skrive tverrestetiske oppgaver som denne. I mitt tilfelle, føler jeg at det å få anledning til å kombinere fagdisiplinene populærmusikkhistorie/analyse og kunsthistorie/designhistorie, fremstod som en avgjørende forutsetning for å finne en passende metodisk tilnærmingstype til materialet.

Min grunnleggende idé med denne oppgaven var å gjøre en undersøkelse av flere Motorpsycho-album over en bestemt periode, og sammenligne musikken med Kim Hiorthøys platecoverdesign for å se etter mulige felles inspirasjonskilder. Jeg ville på denne måten vurdere om designeren reflekterer musikkens lydteksturer. Jeg måtte gjøre en avgrensning til to album. Likevel så jeg det som viktig å se nærmere på flere utvalgte deler av de samme coverne og flere utvalgte låter for dermed å kunne gi et mest mulig troverdig tverrsnitt av albumene som helhetlige verk. Dette ga meg i skriveprosessen en utfordring, for stoffet fremstod, til tross for begrenset kildemateriale, som veldig omfattende. Det ble derfor en ny utfordring å komprimere de mest nødvendige delene av denne undersøkelsen innenfor en masteroppgaves (i kunsthistorie) anbefalte lengde på maks 75 sider. En svakhet ved oppgaven er kanskje at den fremstår som noe lang, men i likhet med ”Timothy`s monster”-albumets lengde på over 100 minutter, håper jeg at lengden for mulige interesserte lesere likevel vil fremstå som en styrke.

Kilder:

Bøker:

Azerrad, Michael *Our band could be your life*

Back Bay Books, 2001.

Bisport, Alan & Puterbaugh, Parke *Rhino`s Psychedelic Trip*

Miller Freeman Books, 2000.

Crow, Thomas *The rise of the sixties,*

Abrams perspectives, 1996.

Derogatis, Jim *Kaleidoscope eyes*

Fourth estate, 1996.

De Ville, Nick *Album - classic sleeve design*

Mitchell Beazley, 2003.

Eggum, Jan i samarbeid med Bård Ose og Siren Steen *Norsk pop og rock leksikon - populærmusikk i hundre år*

Vega forlag, 2005.

Garner, Phillipe *Sixties design*

Taschen, 1964.

Gibson, David *The art of mixing*,
Mix books, 1997.

Lucky, Jerry *The progressive rockfiles*
Collectors guide publishing inc. , 2001.

Lucky, Jerry *The psychedelic rockfiles*
Collectors guide publishing inc. , 2003.

Macan, Edward *Rocking the classics*
Oxford, 1997.

Marcus, Greil *Lipstick traces*
Harvard, 1989.

Miles, Barry. Med bidrag av Grant Scott og Johnny Morgan
The greatest album covers of all time
C&B , 2005.

Moore, Allan F. *Rock: the primary text*
Ashgate , 2001.

Raizman, David *History of modern design*
Laurence King, 2003.

Rivers, Charlotte *CD-ART - innovation in CD Packaging Design*
Rotovision, 2003.

Skårberg, Odd *40 år med rock og pop - stilistisk utvikling og estetiske trekk*,
Unipub-kompendier, 2.utgv 1997.

Weinstein Deena *"Heavy Metal: A cultural Sociology"*.

Intervjuer:

Mange av de sitatene som er brukt i denne oppgaven er hentet fra forfatterens to egne intervjuer med Bent Sæther og Kim Hiorthøy fra august 2006. Øvrige sitater er hentet fra bøkene som er nevnt ovenfor, eller fra følgende aviser og magasiner: *Puls*, *Rock Furore*, *Beat*, *Dagbladet*, *NTU-studentavis* og *Bay Arts and Music magazine*. Utgaver, forfattere og årstall blir spesifisert nærmere i fotnotene.

Noen sitater er også hentet fra radiointervjuer fra P3 Roxrevyen med Harald Are Lund som programleder.

Internettkilder:

<http://no.wikipedia.org/wiki> - Norsk og engelsk utgave.

<http://motorpsycho.fix.no> - Motorpsychos uoffisielle, men veldig innholdrike fanside.

Oversikt over de musikk eksempene som omtales i oppgaven:

Låter fra "Timothy's monster":

"Feel" låt nr 1 på CD1

"A shrug and a fistful" låt nr 4 på CD1

"Wearing your smell" låt nr 8 på CD1

"Watersound" låt nr 11 på CD 2

"The wheel" låt nr 1 CD2

"The golden core" låt nr 4 CD2

Låter fra "Blissard":

"Sinful, wind-borne" låt nr 1

"The nerve tattoo" låt nr 5

"True middle" låt nr 6